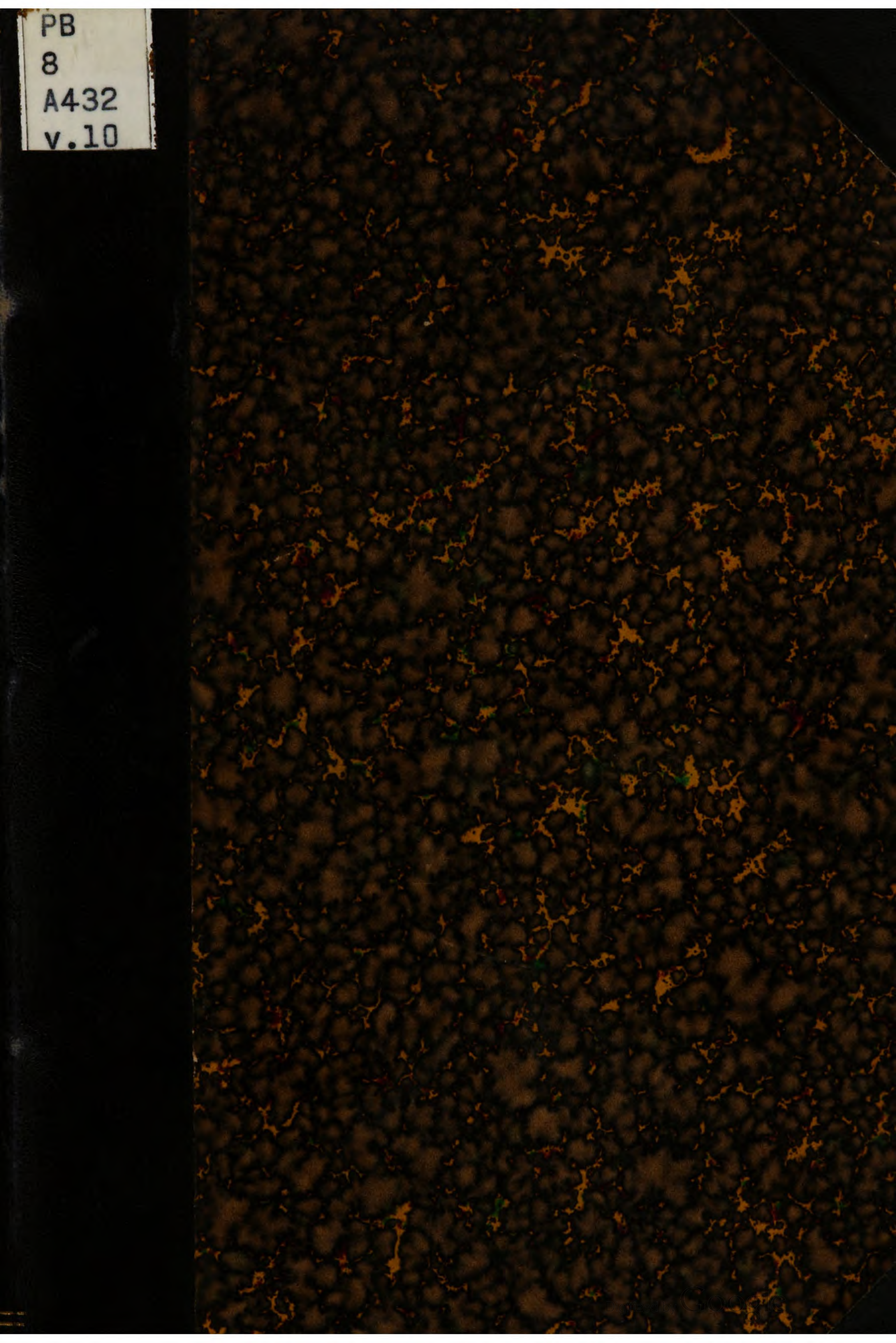
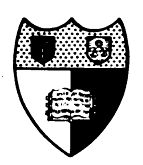






Beiträge

zur romanischen und englischen Philologie

dem X. deutschen Neuphilologentage

überreicht von dem

Verein akademisch gebildeter Lehrer der neueren Sprachen in Breslau



Breslau
Kommissionsverlag von Preuss & Jünger
1902

Inhalt.



Die Danza general

nach der Handschrift des Escorial neu herausgegeben.

Durch die Untersuchungen Seelmanns in seinen „Totentänzen des Mittelalters“ (Norden und Leipzig, 1893) hat das als Danza general wolbekannte altspanische Gedicht neues Interesse gewonnen. Seelmann hat darauf hingewiesen, daß dieser Dichtung allein unter den Texten des Totentanzes eine merkwürdige Übereinstimmung mit dem lübecker Tanz vom Jahre 1463 eigen ist, daß nämlich immer die dem Tod in den Mund gelegten Strophen sich in ihren ersten 7 Zeilen an einen vorher genannten Tänzer wenden, mit der 8. Zeile aber eine neue Person zum Tanze auffordern; z. B., der Tod spricht:

Dançe el labrador, que viene del molino.

Dize el labrador:

Commo conviene dançar al villano,
Que nunca la mano sacó de la rreja?
Busca, sy te plaze, quien dançe liviano!
Dexa me, muerte! con otro trebeja!
Ca yo commo toçino e a vezes oveja
E es mi ofiçio trabajo e afan,
Arando las tierras para senbrar pan;
Por ende non curo de oyr tu conseja.

Dize la muerte:

Sy vuestro trabajo fue syenpre syn arte,
Non faziendo surco en la tierra agena,
En la gloria eternal avredes grand parte;
E por el contrario sufriredes pena.
Pero con todo eso poned la melena!
Allegad vos a mi! yo vos uñiré.
Lo que a otros fize, a vos lo faré. —
E vos, monje negro, tomad buen' estrena!

Kum to min reigen, veltgebur!

Bauer:

Des dansses neme ik wol respit.
Noch hebbe ik mine tyt
Mit arbeide hen ghebracht
Unde ghedacht dach unde nacht,
Wo ik min lant mochte begaden,
Dat it mit vrucht worde geladen,
To betalen mine pacht.
Den dot hebbe ik nicht geacht.

Tod:

Grot arbeit hefstu ghedan.
God wil di nicht vorsman
Mit dinem arbeide unde not.
It is recht, ik segge di blot,
God wilt di betalen
In sinen oversten salen.
Vruchte nicht en twink! —
Tret her, jungelink!

„Diese Übereinstimmung kann nicht zufällig sein; nur durch ein gemeinsames mittelbares oder unmittelbares Vorbild, welches beide in diesem Punkte vollständig nachahmen, läßt sie sich erklären“ (a. a. O., S. 8).

Der lübische Totentanz weist zunächst auf ein niederländisches Original zurück. Für den spanischen hat man immer an ein französisches Vorbild gedacht, und die Danse macabre, welche zu der i. J. 1425 gemalten berühmten Bilderreihe auf dem Friedhof des Klosters Aux Innocents in Paris gehört haben soll (veröffentlicht bei Valentin Dufour, Recherches sur la Dance Macabre, Paris 1873 und ders. La Dance Macabre des SS. Innocents de Paris, Paris 1874), zeigt in der That unverkennbare Ähnlichkeit sowohl mit dem spanischen wie mit dem niederdeutschen Gedicht.

So werden wir denn, da wir ältere Totentänze nicht kennen, auf die Niederlande oder auf Frankreich als das Ursprungsland der Totentanzdichtungen geführt. „Daß man sich in diesem Falle, wo ein altfranzösischer oder mittelniederländischer Ursprung in Frage kommt, für jenen zu entscheiden hat, lehrt nicht nur die allgemeine litteraturgeschichtliche Erfahrung; es wird auch noch dadurch befürwortet, daß die Figuren des Totentanzes (in denen der Connétable erscheint, während der Graf fehlt) den französischen Würdenträgern entsprechen“ (a. a. O., S. 10). Dieses letzte Motiv ist freilich nicht entscheidend, da der Connétable zwar im französischen und spanischen Text begegnet, nicht aber im lübischen. Er könnte also sehr wol erst in Frankreich zu den ursprünglichen Personen hinzugetreten sein.[1])

So bleibt denn die Frage nach dem eigentlichen Heimatsland immerhin noch eine offene; aber wahrscheinlich ist es freilich nach den allgemeinen Litteraturverhältnissen, daß der erste Totentanz in Frankreich gedichtet worden ist.

Keiner der drei Versionen, die wir als früheste Ausläufer der ursprünglichen Totentanzdichtung kennen lernen, läßt sich ohne Weiteres das Verdienst zusprechen, dem Original am nächsten zu stehen. Teilt das deutsche Gedicht mit dem spanischen die oben berührte formale Eigenheit des Originals,

---

[1]) Dem spanischen und niederdeutschen Tanz ist dann wieder, im Gegensatz zum französischen, der Herzog gemeinsam, so daß wol keine der Nachahmungen die Würdenreihe des Originals genau wiedergiebt.

so entfernt es sich wieder in der Reimfolge vom spanischen und französischen Text:

Danza general a b a b b c c b
Danse macabre a b a b b c b c
Totentanz a a b b c c d d

Nur in der ersten Strophe (wenn man sie so nennen darf), a b a b c d c d e f e f, und in der zweiten, a b a b c d c d, tritt die Verkettung des Reims auch hier hervor, die man demnach, ebenso wie die Achtzahl der Verse in den Strophen, dem Original wird zusprechen dürfen.

Das französische Gedicht zeigt das formale Streben jede Strophe auf ein Sprichwort oder eine Sentenz ausgehen zu lassen: *Mort n'espargne petit ne grant, Tout est forgié d'une matière, Peu vault honneur qui si tost passe, Les filz Adam fault tous morir, Toute joye fine en tristesse* u. s. w., ein Zug, der schwerlich ursprünglich ist.

In der Zahl und Reihenfolge der Personen stehen der französische und der spanische Text einander am nächsten. In allen dreien ist das Prinzip erkennbar, die geistlichen und weltlichen Würden und Berufe in regelmäßigem Wechsel in den Tanz eintreten zu lassen. Der Papst beginnt, dann folgt der Kaiser, der Kardinal, der König, der Patriarch, der Herzog u. s. w. Dieses offenbare Gesetz wird aber im lübischen Tanz sofort unterbrochen, indem auf den Kaiser die Kaiserin folgt. Später kommt hinter dem Bürgermeister der Arzt, der Wucherer, erst dann wieder der Kapellan. Auch im französischen Text folgt auf den Wucherer (dem ein armer Mann beigegeben wurde) der Arzt, der Verliebte, der Advokat, der Spielmann, erst dann der Curé u. s. w. Streng durchgeführt ist der Wechsel nur im spanischen Gedicht, wo allerdings zwei Jungfrauen voraufgehen[1]), dann aber genau miteinander abwechselnd 15 geistliche und 15 weltliche Figuren folgen, bis die spezifisch spanischen Erscheinungen eines Rabbi, eines Alfaquí und eines Santero den Reigen beschließen. Legt man auf die konsequenteste Durchführung dieses Prinzips besonderes Gewicht, so würden wir im spanischen Text (dessen geistliche Würdenreihe übrigens auch fehlerfrei angeordnet ist) den-

[1]) Daß es ihrer zwei sind, wird sich daraus erklären, daß, wie beim französischen und niederdeutschen Text, auch beim spanischen (oder doch bei seiner Vorlage) eine bildliche Darstellung in begrenztem Raum der Anlaß für die Dichtung gewesen ist. Der Rahmen bot gerade Platz für je zwei Personen und den Tod.

jenigen zu sehen haben, der dem Original am nächsten steht, und der Wert dieser Dichtung erschiene uns noch höher als Seelmann ihn eingeschätzt hat. Aber freilich kann diese Consequenz auch das Verdienst des spanischen Dichters sein, der sichtlich mit selbständiger Überlegung und mit nicht geringer Begabung an die Nachdichtung seines Vorbilds gegangen ist.

Doch selbst wenn die spanische Danza nicht den Anspruch auf die größte Ursprünglichkeit erheben kann, würde sie uns unter den drei an der Spitze der Tradition stehenden Totentänzen immer noch durch ihre litterarischen Eigenschaften am wertvollsten erscheinen. Mit viel lebhafterem Geist, mit ganz anderer Fülle von charakteristischem Detail, mit unvergleichlich schärferer Satire wird hier das Thema durchgeführt als in den beiden anderen verhältnismäßig farblosen Darstellungen.

So ist es denn wol kein unnützes Unternehmen, das spanische Gedicht von neuem mit der Handschrift verglichen zum Abdruck zu bringen.

Die Danza general wurde zum ersten Mal, sehr fehlerhaft, in Ticknor's History of Spanish literature veröffentlicht (III, p. 459 ff., in der deutschen Ausgabe II, S. 598 ff.). Die zweite Ausgabe, von Flor. Janer, La danza de la muerte, poema castellano del siglo XIV, Paris 1856, ist mir im Augenblick nicht zugänglich. Ich konnte sie unberücksichtigt lassen, da der Herausgeber das Gedicht acht Jahre später wieder abdruckte in seiner Neuausgabe von Sanchez' Poetas castellanos anteriores al siglo XV, Madrid 1864 (mir liegt ein neuer Abdruck vom Jahre 1898 vor), p. 379—385. Eine Collation dieser Ausgabe mit der Handschrift, die ich im vorigen Jahre vornehmen konnte, ließ es angezeigt erscheinen, nicht nur eine lange Reihe von Korrekturen zu veröffentlichen, sondern das Gedicht vollständig noch einmal abzudrucken.

Die einzige Handschrift, welche es m. W. enthält, ist die bekannte der Escorialbibliothek IV. b. 21, deren ganzer Inhalt bei Sanchez pp. 331—411 wiedergegeben ist. Diese Papierhandschrift zerfällt deutlich in drei verschiedene Teile: fol. 1—86, welche die Proverbios des Rabbi Don Santob enthalten. Darauf folgen 12 leere Blätter. Das zweite Heft beginnt mit der modernen Foliierung 88 und enthält fol. 88—108^r den sogenannten Tractado de la Doctrina von Pedro de Verague, 108^v ist frei, dann folgt 109^r—129^r die Dança general, fol. 129—135^v die Revelaçion que acaesçio a un omne bueno

hermitaño de sancta vida. Der dritte Teil fol. 136—190 bringt das Poema del Conde Fernan Gonçalez. Dieser dritte Teil ergiebt sich auf den ersten Blick als von anderer Hand (des 15. oder allenfalls noch des ausgehenden 14. Jahrhunderts) geschrieben als die ersten beiden. Diese rühren wol von dem gleichen Schreiber her. Der geringe Unterschied in der Schrift der zwei letzten Stücke (der Dança und der Revelacion) von den zwei vorhergehenden ist wol nur ein Unterschied der (etwas blasseren) Tinte und der Feder. Die Niederschrift der beiden ersten Teile wird in der Regel erst in das 15. Jahrhundert gesetzt.

Die Schriftzüge dieser beiden Teile sind fast durchweg außerordentlich deutlich. Zweifel über die rechte Lesung entstehen nur etwa da, wo eine spätere Hand die ursprüngliche mit oder ohne Rasur geändert hat. Von Eigenheiten der Schreibung, welche Janer vernachlässigt hat, ist vor allem hervorzuheben die deutliche Scheidung des *s*- und des *z*-lautes. Janer hat beide Laute, sofern in der Handschrift nicht *ç* stand, durch *s* wiedergegeben, und allerdings sind die Zeichen sehr ähnlich; das für *z* unterscheidet sich aber doch deutlich vom runden *s* durch einen kurzen Querbalken, der am oberen Bogen des *s* entlang wagerecht nach links läuft: Ꞩ. Ich habe dieses Zeichen durch *z* wiedergegeben [1]). Ferner hat Janer das gewöhnliche *r* von dem eigentümlichen Zeichen nicht unterschieden, welches, einem *R* nicht unähnlich, einem sonst geschriebenen *rr* des Anlauts gleich steht. Ich gebe dieses Zeichen im Text durch kursives *R* wieder. Über seine Identität mit *rr* lassen Fälle wie: *Razon* 499, *Razones* 552, *rrazon* 515, *Recabdo* 167, *Recabdar* 521, *rrecabda* 520, *Rey* 37, 145, 460, *rrey* 109, 136, 230, 238, 522 (daneben auch *rey* 457), *Reyno* 411, 484, *rreyno* 146, *Regiſtes* 327, 391, *Rygiendo* 363, *rrijera* 189, *Rico* 289, *Riquezas* 297, *rriquezas* 431, *Roba* 160, *Robé* 161, *Roban* 247, *rrobaſtes* 145, keinen Zweifel. — Die Zeichen *b* und *v* sind im allgemeinen zu unterscheiden. Der erste wie bei *b* hoch anfangende Strich des *v* hat etwas Neigung nach links und oft einen nach links geschwungenen Haken oben; *b* steht senkrecht und zeigt höchstens oben ein kurzes aufwärtsführendes

[1]) Nur ganz vereinzelt steht in der Hds. *dise* statt *dize* (Überschrift vor v. 33, 57, 89). Anders zu beurteilen wird *meſquino* 329, 470 und *dieſmos* 381 sein. Außer *z* findet sich in der Hds. *ç* und *sç* (*meresçe* v. 6, *meresçi* 185, *nasçido* 34, *paresçe* 203, 233, *resçelo* 254, 333 neben *reçelar* 609 u. s. w.).

Anfangsstrichelchen. Hier und da ist aber auch ein Unterschied kaum zu machen. Ich habe wiedergegeben, wie ich die Buchstaben zu erkennen vermeinte, in den meisten Fällen ohne Schwanken (unsicher war ich bei *vallesteros* 139, *abiudas* 291, *favlar* 336, *boluistes* 340, *beujr* 362, *bida* 420, *abré* 447, *biujendo* 477, *bozina* 516, wo anstelle des *v* auch *b*, oder umgekehrt, gemeint sein könnte; in *veujr* 94, *escreujr* 125, *beujr* 362 etc. steht inlautend *u*) [1]).

---

1) Von anderen Eigenheiten der Schreibung und der Laute ist etwa zu erwähnen:

Die Präpositionen *a* und *de*, auch *en*, erscheinen durchaus gewöhnlich mit einem folgenden Pronomen, Substantiv, Adjectiv oder Adverb und Infinitiv zusammengeschrieben: *ala* 44, 296, *alos* 126, 180, 249, *amj* 199, *aty* 474, *dela* 394, *delos* 475, *della* 110, *dellas* 203, 309, *deste* 6, *desta* 83, 384, *en̄l* 2, 58, 113, *enel* 573, *en̄el* 577, *enella* 254, 519, *enefte* 461, 478, *enefta* 131, — *adesora* 22, *afuerça* 59, *aconvento* 252, *apobres e abiudas* 291, *avezes* 397, 498, *apuerta* 460, — *atodos* 54, *atal* 170, *atanta* 218, — *aluenne* 18, *atan* 138, *amenudo* 614, — *amorir* 30, *ahordenar* 50, *adançar* 136 u. s. w. u. s. w. Ich habe, vielleicht mit Unrecht, diese Eigenheit der Schreibung nicht beibehalten.

Vor *p* und *b* wird stets *n*, nicht *m*, geschrieben: *anparar* 6, *ynplisyon* 15, *conposturas* 70, *syenpre* 76, 125, 191 etc., *enperador* 113, *conponer* 374, *mjenbros* 127, *senblante* 242, *senbrar* 399 u. s. w., und so sind denn auch die Abkürzungsstriche mit *n* aufzulösen.

Der *ȷ*-(š)laut wird ausgedrückt durch *ȷ*: *vieȷo* 19, 23, *oreȷas* 55, *ȷamas* 76, 181, *trabaȷé* 125, *ȷuftiçia* 147, durch *g*: *gente* 39, 115, *gemjdos* 143, *ligero* 241, *regiftes* 327, durch *x*: *baxa* 138, *quexa* 143, *dexar* 174, 237, *xarope* 374, durch *j*, *i*: *pelleja* 231, *Reja* 394, *confeia* 400.

Das palatale *n* in der Regel durch *n̄*, das ich n*n* aufgelöst habe. Daneben steht *pugnaftes* 482, *pugn*.... Prolog z. 7 (auch *punad* 41).

Das palatale *l* gewöhnlich durch *ll*: *llanto* 235, *batallas* 119, *llegar* 130, *llena* 106, *lloro* 217 u. s. w. Neben *lleua* und *llegar* steht *llieuas* 186 und *lieua* 410, *lieues* 19. Wenn sich daneben aber bei endungsbetonter Form *levar* 53, 240, 591, *leuaré* 453, *leuaftes* 471, *leuado* 530 findet, so ist dies wol nicht nur ortographisch, sondern lautlich. — *palo* 198 statt *palio* dürfte Schreibfehler sein; *vallente* 177 steht gegenüber *valiente* 17.

Zu den Vokalen:

ar > *er*: *perrochanos* 378, 386; *a* statt *e*: *piadad* 154, 410, 553; *al* > *o*: *sotar* 84 (aber *salto* 151).

e, nicht *i*: *mesmo* 6, 324, *çelicio* 258, *vefytaçion* 317, *vefitaredes* 613, *veujr* 94, 362, *escreujr* 125. Die Konjunktion wird in der Regel *e* geschrieben (sofern nicht, wie meistens, das Sigel steht), aber *y* v. 219, 307, 431, 597. Erst später ist *e* zu *y* gemacht v. 73, 81, 96, 255. — *ee* noch geschrieben: *seer* 25 (aber *ser* 72, 111, 134, 216, 279), *proueer* 102, *veer* 278 (aber *ver* 306); wie jetzt *leer* 455, 506. — Am Ende fortgefallen ist *e*: *quifier* 495 (*plugujere* 592 reimt mit *-er*). — *e* statt *ie* in *conçençia* 433 (aber *conçiençia* 627).

Daß die Niederschrift der Dança nicht etwa von ihrem Verfasser herrührt, ergiebt sich ohne weiteres aus Fehlern wie

---

i, nicht *e*: *conplisyon* 12, *espiriençia* 14, *difierto* 478, *proçisyones* 549, *syguir* 556. — *gi* zu *j*: *relijosos* 249.

o, nicht *u*: *carbonco* 15, *toue* 94, *toujstes* 390, *andoue* 158, *bolliçios* 103, *gostar* 166, *polido* 273.

Zu den Konsonanten:

b etymologisch geschrieben: *dubda* 239, 361, 419, *cobdo* 431 (reimt: *todo*), *cobdiçia* 468 (dagegen *sudivision* s. 501 Anm.); — *b* entwickelt: *charanbela* 56, nicht entwickelt: *homne, omne* 157, 160, 470, 492 (*onre?* 34 s. Anm.), *ahuelo* 437, getilgt *amas* 338, *amidos* 59; *b* statt *p*: *sabiençia* 32, *exebçion* 377, 621; *bd* für *pt* > *ud*: *cabdal* 5, 117, *Recabdo* 167, *rrecabdar* 520, 521.

c etymologisch geschrieben: *tractaua* 90, *noctar* 125, *fructa* 166, *subdictos* 194, *bendicto* 257, *diecta* 374, *defecto* 454 (: *decrepto*, heut aber *ct* gesprochen); *cç* > *ç*: *afliçion* 576, *xç* > *x*: *exebçion* 377, 621.

ch für nsp. *qui̯*: *perrochanos* 378, 386.

d etymologisch geschrieben: *grand* 93, 118, 157, 196, *segund* 438, dann aber gewöhnlich *segunt* 148, 155, 203, 237 etc. und nun auch *njngund* 109 und *njngunt* 454, *algund* 286; — *çelda* reimt mit *yela* 472; — im Anlaut gefallen: *almatica* 517.

f, nicht *h*, geschrieben: *fasta* 19, 320, *fazer* 39, 60, 147, *fago* 428, *fize* 407, *faré* 131, 245 etc., *fermosas* 66, 202, *fermosura* 215, *fediente* 78, *fenchistes* 146, *folgura* 220, *folgado* 257, *fallo* 282, *favlar* 336, *foja* 340, *feno* 371, *fynque* 463 u. s. w.

h ortographisch: *Habrahan* 569, *hanparad* 140, *handan* 422, *hedad* 160, *hermita* 601, *hordenar* 182, 236, *homne* 157, *hufano* 289 (aber *vfano* 360), *ahuelo* 437, *thannedor* 204, *athaona* 245, *thener* 208, *theforo* 43, 292, *atheforastes* 118, *thrahen* 269, *thremer* 124, *hyaziendo* 431; dagegen *oy* 305 etc., *yela* 469, *yeruas* 480.

l zu *r*: *frecha* 8; *r* zu *l*: *platica* 15, *prevalicador* 337.

mm statt *m*: *commo* „wie“ 122, 159, 246, 275 etc., *commo* „ich esse“ 397, 604, aber *comer* 252, 548, *comjstes* 195, *comiendo* 598 (doch auch nachtonig *coman* 80).

n eingeschaltet: *ansy* 18; *n* durch falsche Etymologie zu *gn*: *magnifiesta* 9.

p etymologisch geschrieben: *escripto* 419, (falsch in) *decrepto* 455.

r umgestellt: *pedricador* 8, *pedricar* 31, 61, 594, *perlado* 350, *perlasia* 90; nach *t* eingeschaltet *registres* 193 (: *comjstes*, s. *registes* 327, 391).

s umgestellt: *sastifaga* 558, *sastisfaçion* 46; — *azas* 521 (aber *assas* 588); — *s* zu *z*: *gazajado* 588, zu *x*: *dexora* 495 (aber *dessora* 14, *desora* 22); *sj* zu *j*: *ygleja* 230.

t statt *d* s. *d*; *ardit* 177, 241; s. Imperativformen.

Verbalformen: 2 p. pl. *pensades* 354, *estades* 232, *avedes* 30, *podeds* 51 (: *redes*), *dezides* 445; *detardedes* 49, *fagades* 534; *dauades* 550; *dar-me-hedes* 253, *seredes* 135, 214, *abredes* 100, 485; *abriades* 130 etc., seltener auch *-es*: *avés* 484, 530, *tenés* 547, *soes* 58, 199, 419, *vayaes* 62, *darés* 535, *avrés* 471, *yrés* 356, und ganz vereinzelt: *esteys* 533.

v. 34, wo *nasçido* statt *nado* im Reim steht; v. 124, wo der Vers auf *-ir* ausgehen muß. V. 273—6 und 468 sind offenbar verdorben [1]).

Auch sonst bedarf die Überlieferung der Handschrift nicht selten der Korrektur. Sie zu bessern kann uns in nicht wenigen Fällen eine erweiterte Bearbeitung des Gedichtes dienen, welche in einem seltenen sevillaner Druck vom J. 1520 erhalten und von Amador de los Rios in seiner Historia critica de la Literatura española VII 507 ff. wieder abgedruckt ist. Daß es sich in diesem Text um eine Erweiterung des ursprünglichen handelt, nicht etwa in dem handschriftlich überlieferten um eine Kürzung des längeren, ergiebt sich sofort durch den Vergleich mit dem niederdeutschen und dem französischen Totentanz. Das ergiebt sich auch aus dem Charakter der hinzugefügten Strophen, die sich schon formell darin von den ursprünglichen unterscheiden, daß sich in ihnen nicht der Tod innerhalb derselben Strophe von dem einen Tänzer zum anderen wendet. Entfernt sich so der gedruckte Text nicht wenig von dem ursprünglichen, so ist doch seine Überlieferung der alten Strophen an manchen Stellen sichtlich zuverlässiger als in der Handschrift (man sehe z. B. die Anmerkungen zu v. 569 bis 598), während freilich an nicht weniger anderen der Druck offenbar im Unrecht gegen die Handschrift ist. Ich habe die wichtigeren Abweichungen des Druckes (*D*) in die Anmerkungen aufgenommen, verzichte aber, da die Litteraturgeschichte Amador de los Rios' leicht zugänglich ist, darauf alle Varianten anzugeben.

---

2. p. pl. Perf.: *deseastes* 260, *trocastes* 290, *pensastes* 369, *fuestes* 225, 450, *registes* 327, 391 (*registres* 193), *anduujstes* 229, *despendistes* 292, *comjstes* 195.

2. p. pl. Imperativ: *llegat* 151, *dexat* 184, 210, *venjt* 57, 136, 149 etc., aber häufiger *mjrad* 32, *punad* 41, *dexad* 180, *fazed* 49, *acorred* 111, *gemjd* 45, *venid* 312.

Einzelne Formen: 1. sgl. Praes.: *so* 1, 149, 442, 473 (aber *soi* 218, *soy* 351), *do* 308, *vo-me* 512; *sey* 239 (: *rrey*), aber *se* 302, 509, 605; — Conj. Praes. *oyan* Prolog z. 5, *uala* 585; — Futur.: *morrá* 10 (aber *moriredes* 103), *verná* 13, *porné* 436, *ternán* 502; — Perf.: *traxe* 65, *traxo* 36, *ove* 349, *oujera* 190, *toue* 94, *andoue* 158, 272 (*anduujstes* 229).

[1]) An anderen Orten mag der Reim von vornherein nicht vollkommen gewesen sein: *obras*: *doblas* 41,3, *salgo*: *deanazgo* 281,3, *Flandes* (l. *Flandres*?): *landres* 305,7, *sienpre*: *contenple* 409,11, *regla*: *negra* 422,3, *disanto* (?): *desbarato* 489,91.

Die Rhythmik der Verse ist im Druck im allgemeinen eine glattere als im Text der Handschrift. Aber man wird sich hüten müssen in solchen Fällen immer die Fassung des Manuscripts nach *D* zu korrigieren, da man dann leicht etwas Moderneres für das Ursprüngliche einsetzen möchte. Gerade die Metrik versagt uns ja noch ganz gewöhnlich ihre Hilfe bei der kritischen Herstellung altspanischer Texte.

Der Vers der Dança ist der *verso de arte mayor*, über dessen Art oft gehandelt ist, wol zuletzt, und die Ansichten der früheren zusammenfassend, von Friedrich Hanssen „Zur spanischen und portugiesischen Metrik" (aus den Verhandlungen des Deutschen Wissenschaftlichen Vereins in Santiago, Bd. IV), Valparaiso 1900. Die Eigentümlichkeit dieses Verses gegenüber französischen, provenzalischen und italienischen Versen ist bekanntlich, daß seine Silbenzahl als keine fest bestimmte erscheint. Wenn man als die Grundform, wie es gewöhnlich geschieht, den Zehnsilbner ansieht, der durch eine Cäsur nach der fünften Silbe in zwei gleiche Teile zerschnitten wird, so sollte die Zahl der Silben zwischen 10 und, bei weiblicher Cäsur und weiblichem Versausgang, 12 schwanken[1]). Es darf aber nun „die erste Silbe jedes Hemistichs auch ausbleiben" (Diez, Über die erste portugiesische Kunst- und Hofpoesie S. 45), so daß wir im Halbvers 4 Silben statt 5 (oder bei weiblichem Ausgang 5 statt 6) haben; und ebenso wie die regelmäßige Zahl der Silben um eine verringert werden darf, kann auch eine hinzutreten, so daß wir deren 6 (oder 7) im Halbvers zählen.

Es ist klar, daß man derartige Verse nicht nach demselben metrischen Prinzip beurteilen kann, wie die in durchaus fester Silbenzahl gebauten sonstigen romanischen Verse, und man hat denn auch längst dem Accent ein besonderes Gewicht bei dem Bau der versos de arte mayor zugesprochen.

Der üblichste Rhythmus des Halbverses de arte mayor ist, wenn man die unbetonte Silbe durch ◡, die betonte durch ′ bezeichnet, die fakultative unbetonte des Ausgangs in Parenthese stellt:

---

[1]) Auch zwei unbetonte können in der Cäsur stehen, s. v. 194[1], 326[1] 341[1], 344[1], 360[1], 369[1], 390[1], 536[1], 540[1]. Am Versende fehlen sie hier, wol nur weil diese Wortausgänge sich dem Reim weniger leicht bieten.

⏑ ´ ⏑ ⏑ ´ (⏑).

Von den 1264 Halbversen unseres Gedichts gehören, mit größter Zurückhaltung gezählt, diesem Typus ohne Weiteres 693 an. Es treten dazu mit einem Nebenton an Stelle des ersten Haupttons: ⏑ ` ⏑ ⏑ ´ (⏑) weitere 33 Halbverse.

Der nächstdem häufigste Typus ist ⏑ ⏑ ´ ⏑ ´ (⏑) mit 99, bez. ⏑ ⏑ ` ⏑ ´ (⏑) mit 7, also zusammen 106 Halbversen. Es folgt weiter ´ ⏑ ⏑ ⏑ ´ (⏑) mit 78. Alle diese sind Fünfsilbner.

Als demnächst häufigster steht aber ein 6-, bez. 7-, silbner: ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ´ (⏑) mit 58 Halbversen (z. B. 40^2, 41^2, 44^1, 57^1, 62^2, 93^1 u. s. w.)[1]. Es wäre gar nicht schwer, viele von diesen Sechssilbnern zu Fünfsilbnern zu korrigieren, wie denn auch der alte Druck in manchen eine Silbe weniger zeigt. Aber das Recht zu solcher Änderung ist durchaus zweifelhaft.

Seltener erscheinen die Halbverse mit dem letzten Ton auf der vierten Silbe, entweder direkt als 4silbner: ´ ⏑ ⏑ ´, 6 Halbverse (99^1, 191^2, 373^1, 379^1, 512^1, 589^2), oder mit unbetonter fünfter: ´ ⏑ ⏑ ´ ⏑, 28 Halbverse, oder ⏑ ´ ⏑ ´ ⏑, 13, oder mit unbetonter fünfter und sechster: ⏑ ´ ⏑ ´ ⏑ ⏑, 2, zusammen 49 Halbverse. Also 126 von 1264 Halbversen, genau 10%, fügen sich in der Überlieferung nicht der Annahme des Fünfsilbners mit betonter fünfter[2].

Auch von den noch bleibenden 228 Halbversen läßt sich eine sehr große Zahl in die genannten Haupttypen einfügen. So habe ich nicht mitgezählt Halbverse wie 30^2, 66^1, 146^1, 169^1, denen ich den Rhythmus ´ ⏑ ´ ⏑ ´ (⏑) zuschrieb. Der Vortrag kann aber bei ihnen fast immer ohne Zwang den Rhythmus ⏑ ⏑ ´ ⏑ ´ (⏑) oder ´ ⏑ ⏑ ⏑ ´ (⏑) herstellen (45 Halbverse), und ebenso verhält es sich bei 11^2, 31^1, 67^2, 138^2 u. s. w., wo ich ⏑ ´ ´ ⏑ ´ (⏑) bez. ⏑ ´ ⏑ ´ ´ (⏑) annahm, während der Vortrag meist ganz natürlich ⏑ ⏑ ´ ⏑ ´ (⏑) bez. ⏑ ´ ⏑ ⏑ ´ (⏑) zur Geltung bringen kann (33 Halbverse). So besteht die große Mehrzahl jener 228 Halbverse aus solchen, die ich aus Vorsicht nicht in die Haupttypen eingeordnet habe, weil mir ihre Tonlage durch den

---

[1]) Andere 6- bez. 7-silbner, die ich in diesen Typus nicht eingereiht habe, sind 81^1, 96^2, 110^2, 112^2, 113^1, 114^2, 122^2, 150^1, 174^1, 189^1, 281^1, 392^2 414^1, 440^1, 462^2, 524^2, 608^2, 617^1, 618^1 = 19 Halbverse.

[2]) Die an erster Stelle im Verse stehenden Vershälften mit unbetonter fünfter lassen sich nun freilich als solche mit lyrischer Cäsur auffassen; aber wird man dadurch der Art des verso de arte mayor gerecht?

Wortton nicht hinreichend sicher gestellt schien, die sich aber in sie einfügen lassen, wenn man, wie es in deutschen Versen so oft notwendig ist, den natürlichen Accent der Rhythmik des Verses unterordnet.

Diese kurze metrische Betrachtung soll hier nur zeigen, daß man die scheinbaren Unebenheiten der Handschrift nicht kurzer Hand nach dem Druck korrigieren darf.



fol. 109r

Dança general.

Prólogo en la trasladaçion.

Aquí comjença la dança general, en la qual tracta commo la muerte dize abisa a todas las criaturas que pare mjentes en la breujedad de su vjda e que d'ella mayor cabdal non ſea fecho que ella meresçe. E asy meſmo les dize e Requiere que
5 vean e oyan bien lo que los ſabios pedricadores les dizen e amoneſtan de cada dia, dando les bueno e ſano conſejo que pugn.. en fazer buenas obras, por que ayan conplido perdon de sus pecados; e luego syguiente mostrando por espiri- (fol. 109 v) ençia lo que dize, llama e Requiere a todos los eſtados del
10 mundo que vengan de ſu buen grado o contra ſu voluntad.

Començando dize ansy:

Dise la muerte:

I Io ſo la muerte çierta a todas criaturas
Que ſon y ſerán en el mundo durante.
Demando y digo: o, omne, por qué curas
De vida tan breue, en punto paſante,
5 Pues non ay tan fuerte njn Rezio gigante
Que d'eſte mj arco ſe puede anparar?
Conuiene que mueras quando lo tirar
Con eſta mj frecha cruel traſpaſante.

II Qué locura es eſta tan magnifieſta
10 Que pienſas tu, omne, que el otro morrá
E tu quedarás por ſer bien conpueſta
La tu conpliſyon! e qué durará?
Non eres çierto ſy en punto verná
Sobre ty a deſſora alguna corrupçion
15 De landre o carbonco, o tal ynpliſyon
Por que el tu vil cuerpo se deſſatará.

III O pienſas por ſer manҫebo valiente
O njnno de dias, que a luenne eſtaré
E fasta que liegues a viejo inpotente
20 La mj venjda me detardaré?
Aviſate bien, que yo llegaré
A ty a deſora, que non he cuydado
Que tu ſeas manҫebo o viejo canſado,
Que qual te fallare, tal te levaré.

IV La platica mueſtra ſeer pura verdad
26 Aqueſto que digo, ſyn otra fallenҫia.
La ſanta eſcriptura con ҫertenjdad
Da ſobre todo ſu firme ſentenҫia,
A todos diziendo: „fazed penjtenҫia,
30 que a morir avedes, non ſabedes quando!
Sy non, ved el frayre, que eſtá pedricando;
Mjrad lo que dize de ſu grand ſabienҫia!"

fol. 110v Dise el pedricador:

V Sennores honrrados, la ſanta eſcriptura
Demueſtra *e* dize que todo onre naſҫido
35 Goſtará la muerte, maguer ſea dura,
Ca traxo al mundo vn ſolo bocado;
Ca papa o Rey o obiſpo ſagrado,
Cardenal o duque *e* conde exҫelente
E'l enperador con toda ſu gente
40 Que ſon en el mundo, de morir han forҫado.

Bueno *e* ſano conſejo.

VI Sennores, punad en fazer buenas obras,
Non vos fiedes en altos eſtados,
Que non vos valdrán theſoros njn doblas
A la muerte que tiene ſus lazos parados!
45 Gemjd vuestras culpas! dezid los pecados,
En quanto podades con ſaſtisfaҫion,
Sy aver queredes conplido perdon
De aquel que perdona los yerros paſados!

fol. 111r

VII Fazed lo que digo! non vos detardedes,
50 Que ya la muerte encomjenҫa a hordenar
Vna danҫa eſquiua de que non podedes
Por coſa njnguna que ſea, eſcapar,

A la q*ua*l dize q*ue* q*ui*ere leuar
A todos nos otros, lançando sus *R*edes.
55 Abrid las orejas, q*ue* agora oyredes
De ſu charanbela vn triſte cantar!

Dise la muerte:

VIII A la dança mortal venjt los nasçidos
Q*ue* en *el* mundo ſoes de q*ua*l q*ui*era eſtado!
El q*ue* non q*ui*ſiere, a fuerça *e* amjdos
60 Fazer le he venjr muy tost'e p*ri*ado.
Pues q*ue* ya el frayre vos ha pedricado
Q*ue* todos vayaes a fazer pen*iten*çja,
El q*ue* non q*ui*ſiere poner diligençia
..... non puede ſer mas eſperado.

fol. 111 v

P*ri*mera mente llama a ſu dança
a doſ donzellas.

IX Eſta mj dança traxe de preſente
66 Eſtas dos donzellas, q*ue* vedes fermoſas.
Ellas vinjeron de muy mala mente
Oyr mjs cançiones, q*ue* ſon doloroſas.
Mas non les valdrán flores *e* *R*oſas
70 Njn las conpoſturas q*ue* poner ſolian.
De mj, ſy pudieſen, partir ſe q*ue*rrian;
Mas non puede ſer, q*ue* ſon mjs eſpoſas.

X A eſtas *e* a todos por las apoſturas
Daré fealdad, la vida partida,
75 E deſnudedad por las veſtiduras
Por ſyenpre jamas, muy t*ri*ſte aborrida;
E por los palaçios daré por medida
Sepulcros eſcuros de dentro fedientes,
E por los manjares guſanos rroyentes,
80 Q*ue* coman de dentro ſu carne podrida.

fol. 112 v

XI E por q*ue* el ſ*an*to padre es muy alto ſennor
E en todo el mundo non ay ſu par,
E d'eſta mj dança ſerá guiador.
Deſnude ſu capa, comjençe a ſotar!

85 Non es ya tienpo de perdones dar
Nin de celebrar en grande aparato,
... Yo le daré en breue mal rrato.
Dançad, padre ſanto, ſyn mas detardar!

Dise el padre ſanto:

XII Ay de mj triſte, que coſa tan fuerte!
90 A.... que tractaua tan grand perlasia,
Aver de paſar agora la muerte
Ennon me valer lo que dar ſolia!
Benefiçios e honrras e grand ſennoria
Toue en el mundo, penſando veujr.
95 Pues de ti, muerte, non puedo fuyr,
Val me Jhesu Cristo, e tu, Virgen Maria!

fol. 112v

Dize la muerte:

XIII Non vos enojedes, ſennor padre ſanto,
De andar en mi dança, que tengo ordenada.
Non vos valdrá el bermejo manto;
100 De lo que fezistes abredes ſoldada.
Non vos aprouecha echar la cruzada,
Proueer de obiſpados, njn dar benefiçios.
Aquj morirédes ſyn ſer mas bolliçios. —
Dançad, inperante, con cara pagada!

Dise el enperador:

XIV Qué coſa es eſta que atan ſyn pauor
106 Me lleua a ſu dança, a fuerça, ſyn grado?
Creo que es la muerte que non ha dolor
De omne que ſea, grande o cuytado.
Non ay njngund rrey njn duque eſſorçado
110 Que d'ella me pueda agora defender?
Acorred me todos! mas non puede ſer,
Que ya tengo d'ella todo el ſeſo turbado.

fol. 113r

Dize la muerte:

XV Enperador muy grande, en el mundo potente,
Non vos cuytedes, ca non es tienpo tal
115 Que librar vos pueda inperio njn gente,
Oro njn plata njn otro metal.
Aqui perderedes el vuestro cabdal,
Que atheſoraſtes con grand tyranja,
Faziendo batallas de noche e de dia.
120 Morid! non curedes. — Venga el cardenal!

Dize el cardenal:

XVI Ay, madre de Dios, nu*n*ca penſé v*e*er
Tal dança com*mo* eſta a q*ue* me faze*n* yr.
Q*ue*rria, ſy pudieſe, la muerte eſtorçer.
No*n* ſé donde vaya; comjenço a thremer;
125 Syenpre trabaјé noctar y eſcreujr
Por dar benefiçios a los mjs criados.
Agora mjs mjenbros ſon todos tornados,
Q*ue* pierdo la viſta e no*n* puedo oyr.

fol. 113v Dize la muerte:

XVII *R*euere*n*do padre, bie*n* vos aviſé
130 Que aq*uí* abriades por fuerça a llegar
En eſta mj dança, en q*ue* vos faré
Agora ayna vn poco ſudar.
Penſaſtes el mu*n*do por vos traſtornar,
Por llegar a papa e ſer ſoberano;
135 Mas no*n* lo ſeredes aq*ue*ſte verano. —
Vos, rrey poderoſo, venjt a dançar!

Dize el rrey:

XVIII Valia, valia, los mjs caualle*r*os!
Yo no*n* q*ue*rria yr a tan baxa dança.
Llegad vos co*n* los valleſteros!
140 Hanparad me todos por fuerça de lança!
Mas q*ué* es aq*ue*ſto? q*ue* veo en b*a*lança
Acortarſe mj vida e p*er*der los ſentidos;
El coraçon ſe me q*ue*xa co*n* gra*n*des gemjdos.
Adios, mjs vaſallos! q*ue* muerte me trança.

fol. 114r Dize la muerte:

XIX *R*ey, fuerte tirano, q*ue* ſye*n*pre rrobaſtes
146 Todo v*uestr*o rreyno e fenchiſtes el arca,
De fazer јuſticia muy poco curaſtes,
Segu*n*t es notorio por b*uestr*a comarca.
Venjt p*ar*a mj, q*ue* yo ſo monarca
150 Que pre*n*deré a vos e a ot*r*o mąs alto.
Llegat a la dança cortés en vn ſalto! —
En pos de vos venga luego el pat*ri*arca.

Dize el patriarca:

XX Yo nu*n*ca penſé venjr a tal pu*n*to
Nj*n* eſtar en dança ta*n* ſyn piadad.
155 Ya me van pr*i*ua*n*do, ſegu*n*t q*ue* barru*n*to,
De beneficios *e* de dignjdad.
O hom*n*e meſqujno, q*ue* en gra*n*d çeguedad
Andoue en el mu*n*do, no*n* para*n*do mjentes
Com*m*o la muerte co*n* ſus duros dientes
160 *R*oba a todo om*n*e de q*ua*l q*ui*er hedad.

fol. 114 v

Dize la muerte:

XXI Sen*n*or patriarca, yo nu*n*ca *R*obé
En alguna parte coſa q*ue* no*n* deua.
De matar a todos coſtu*n*bre lo he!
De eſcapar alguno de mj no*n* ſe atreua.
165 Eſto vos ganó v*uestr*a madre, Eva,
Por q*ue*rer goſtar fructa deuedada.
Poned en *R*ecabdo v*uest*ra cruz dorada! —
Sygaſe co*n* vos el duq*ue*, antes q*ue* mas beua.

Dize el duq*ue*:

XXII O q*ue* malas nuevas ſon eſtas ſy*n* falla,
170 Q*ue* agora me trahe*n*, q*ue* vaya a tal juego!
Yo tenja pe*n*ſado de fazer batalla.
Eſpera me vn poco, muerte! yo te rruego.
Sy no*n* te detienes, mjedo he q*ue* luego
Me pre*n*das o me mates; avré de dexar
175 Todos mjs deleytes, ca no*n* puedo eſtar
Q*ue* mj alma eſcape de aq*ue*l duro fuego.

fol. 115 r

Dize la muerte:

XXIII Duq*ue* poderoſo, ardit *e* vallente,
No*n* es ya t*ien*po de dar dilaçiones.
Andad en la dança co*n* bue*n* co*n*tine*n*te!
180 Dexad a los otros v*uestr*as guarnjçiones.
Ja mas no*n* pod*r*edes çebar los alcones,
Hordenar las juſtas nj*n* fazer torneos.
Aq*uí* avrán ſyn los v*uest*ros deſeos. —
Venjt, arçobiſpo, dexat los ſermones!

Dize el arçobiſpo:

XXIV Ay Muerte cruel, *qué* te mereſçí?
186 O por *qué* me llieuas ta*n* arrebatado?
Viujendo en deleytes nu*n*ca te temj;
Fiando en la vida *que*dé engan*n*ado.
Mas ſy yo bie*n* rrijera mj arçobiſpado,
190 De ty no*n* oujera ta*n* fuerte temor;
Mas ſyenpre del mu*n*do fuy amador;
Bie*n* ſé q*ue* el Infierno tengo aparejado.

fol. 115v

Dize la muerte:

XXV Sen*n*or arçobiſpo, pues ta*n* mal *R*egiſtes
V*ueſt*ros ſúbdictos e clerezia,
195 Goſtad amargura, por lo q*ue* comjſtes
Ma*n*jares diuerſos co*n* gra*n*d goloſya.
Eſtar no*n* podredes en S*an*ta M*ari*a
Con palio *R*omano en pontifical.
Venjt a mj dança, pues ſoes mortal! —
200 Paſe el condeſtable por otra tal via!

Dize el condeſtable:

XXVI Yo vy muchas danças de lindas do*n*zellas,
De duen*n*as fermoſas de alto linaje;
Mas ſegu*n*t me pareſçe, no es eſta d'ellas,
Ca el than*n*edor trahe feo viſaje.
205 Venjd, cam*arer*o, dezid a mj paje
Q*ue* trayga el cauallo, q*ue* q*ui*ero fuyr,
Q*ue* eſta es la dança q*ue* dize*n* morir!
Sy d'ella eſcapo, thener me he por ſaje.

fol. 116r

Dize la muerte:

XXVII Fuyr no*n* co*n*ujene al q*ue* ha de eſtar q*ue*do.
210 Eſtad, co*n*deſtable! dexat el cauallo!
Andad en la dança alegre muy ledo
Syn fazer rruydo! ca yo bie*n* me callo.
Mas verdad vos digo, q*ue* al cantar del gallo
Seredes tornado de otra figura.
215 Allí perderedes v*uest*ra fermoſura. —
Venjt vos, ob*is*po, a ſer mj vaſallo!

Dize el ob*is*po:

XXVIII Mys manos ap*ri*eto; de mjs ojos lloro.
Por q*ué* ſoi venjdo a tã*n*ta triſtura?
Yo era abaſtado de plata y de oro,
220 De nobles p*a*laçios *e* mucha folgura.
Agora la muerte co*n* ſu mano dura
Trahe me en ſu dança medroſa ſobejo.
Parientes, amjgos, poned me co*n*ſejo
Q*ue* pueda ſalir de tal angoſtura!

fol. 116v Dize la muerte:

XXIX Obiſpo ſagrado, q*ue* fueſtes paſtor
226 De á*n*i*m*as muchas, por v*uest*ro pecado
A juyzio yredes ante el *R*ede*n*ptor
E daredes cuenta de v*uest*ro obiſpado;
Syenpre anduujſtes de gentes cargado
230 En corte de rrey *e* fuera de ygl*e*ja;
Mas yo sorziré la v*uest*ra pelleja. —
Venjt, cauall*er*o, q*ue* eſtades armado!

Dize el cauallero:

XXX A mj no*n* pareſçe ſer coſa gujſada
Q*ue* dexe mjs armas e vaya dançar
235 A tal dança negra de llanto poblada,
Q*ue* co*n*tra los viuos q*ue*ſiſte hordenar.
Segu*n*t eſtas nuevas co*n*ujene dexar
Merçedes *e* tierras q*ue* gané del rrey.
P*er*o a la fyn ſyn dubda no*n* ſey
240 Qual es la carrera q*ue* abré de leuar.

fol. 117r Dize la muerte:

XXXI Cauall*er*o noble, ardit *e* ligero,
Fazed bue*n* ſenblante en v*uest*ra perſona;
No*n* es aq*uí* *tien*po de co*n*tar dinero;
Oyd mj cançion por q*ue* modo ca..tona.
245 Aq*uí* vos faré correr la athaona;
E deſpues veredes com*mo* pone*n* freno
A los de la vanda q*ue* *R*oban lo ageno. —
Dançad, abad gordo, co*n* v*uest*ra corona!

Dize el abad:

XXXII Maguer prouechoſo ſo a los *R*elijoſos,
250 De tal dança, amjgos, yo no*n* me co*n*te*n*to.
En mj çelda auja ma*n*jares ſabroſos;
De yr no*n* curaua comer a co*n*ue*n*to.
Dar me hedes ſygnado com*m*o no*n* co*n*ſye*n*to
De andar en ella, ca he gra*n*d *R*eſçelo;
255 E ſy tengo t*ien*po, prouoco *e* apelo;
Mas no*n* puede ſer, q*ue* ya deſatiento.

fol. 117v

Dize la muerte:

XXXIII Don abad bendicto, folgado, viçioſo,
Q*ue* poco curaſtes de veſtir çeliçio,
Abraçad me agora! ſeredes mi eſpoſo,
260 Pues q*ue* deſeaſtes plazeres *e* viçio,
Ca yo ſo bie*n* preſta a v*uest*ro ſeruiçio.
Aved me por v*uest*ra, q*ui*tad de vos ſan*n*a,
Ca mucho me plaze .... v*uest*ra co*n*pan*n*a! —
E vos, eſcudero, venit al oficio!

Dize el eſcudero:

XXXIV Duen*n*as *e* do*n*zellas, aved de mj duelo!
265 Fazen me por fuerça dexar los amores.
Echó me la muerte ſu ſotil anzuelo;
Faze*n* me dançar dança de dolores.
No*n* thrahe*n* por çierto fyrmalles nj*n* flores
270 Los q*ue* en ella dançan, mas gra*n*d fealdad.
Ay de mj cuytado, q*ue* en gra*n*d vanjdad
Andoue en el mu*n*do ſirujendo ſen*n*ores!

fol. 118r

Dize la muerte:

XXXV Eſcudero polido, de amor ſirujente,
Dexad los amores de toda perſona!
275 Venjt, ved mj dança *e* com*m*o ſe adona,
E a los q*ue* dançan aco*n*pan*n*aredes.
Myrad ſu fygura! tal vos tornaredes
Q*ue* v*uest*ras amadas no*n* vos q*ue*rrá*n* veer.
Aved bue*n* conorte, q*ue* aſy ha de ſer. —
280 Venjt vos, dean! no*n* vos corroçedes!

Dize el dean:

XXXVI Qué's aq*ue*ſto q*ue* yo de mi ſeſo ſalgo?
Penſé de fuyr *e* non fallo carrera.
Gra*n*d *R*enta tenja *e* bue*n* deanazgo
E mucho trigo en la mj panera.
285 Allende de aq*ue*ſto eſtaua en eſpera
De ſer proueydo de algu*n*d obiſpado;
Agora la muerte enbió me ma*n*dado
Mala ſen*n*al veo, pues faze*n* la çera.

fol. 118v

Dize la muerte:

XXXVII Don *R*ico avariento, dean muy hufano,
290 Que v*uest*ros dineros trocaſtes en oro,
A pobres *e* a biudas çerraſtes la mano,
E mal deſpendiſtes el v*uest*ro theſoro.
No*n* q*ui*ero q*ue* eſtedes ya mas en el coro.
Salid luego fuera ſyn otra pereza!
295 Yo vos moſtraré venjr a pobreza. —
Venjt, mercadero, a la dança del lloro!

Dize el mercadero:

XXXVIII A q*ui*en dexaré todas mjs *R*iq*ue*zas
E merçadurias q*ue* traygo en la mar?
Con muchos traſpaſos *e* mas ſotilezas
300 Gané lo q*ue* tengo en cada lugar.
Agora la muerte vino me llamar.
Q*ue* ſerá de mj? no*n* ſé q*ue* me faga.
O muerte, tu ſierra a mj es gra*n*d plaga;
Adios, mercaderos, q*ue* voy me a fynar.

fol. 119r

Dize la muerte:

XXXIX De oy mas no*n* curedes de paſar e*n* Fla*n*des;
306 Eſtad aq*uí* q*ue*do, *e* yredes ver
La tienda q*ue* tr*a*ygo de buuas y landres.
De gr*aci*a las do, no*n* las q*ui*ero vender.
Vna ſola d'ellas vos fará caer
310 De palmas en tierra dentro en mj botica;
E en ella entraredes, maguer ſea chica. —
E vos, arçediano, venjd al tan*n*er!

Dize el arçediano:

XL O mu*n*do vil, malo *e* fallefçedero,
Com*mo* me engan*n*afte co*n* tu promjfyon!
315 Prometifte me vida; de ty no*n* la efpero;
Syenpre mentifte en toda fazo*n*.
Faga q*ui*en q*ui*fiere la vefytaçion
De mj arçedianazgo! por q*u*é trabajé?
Ay de mj cuytado, gra*n*d cargo tomé;
320 Agora lo fyento, q*ue* fafta aq*uí* no*n*.

fol. 119v

Dize la muerte:

XLI Arçediano, amjgo, q*ui*tad el bonete!
Venjt a la dança fuaue *e* onefto!
Ca q*ui*en en el mu*n*do fus amores mete,
El mefmo le faze venjr a todo efto.
325 V*uestr*a dignidad, fegu*n*t dize el tefto,
Es cura de ánjmas, *e* daredes cuenta;
Sy mal las *R*egiftes, avredes afruenta. —
Dançad, abogado, dexad el dijefto!

Dize el abogado:

XLII Qué fué ora, mefq*ui*no, de q*ua*nto ap*r*endy
330 De mj faber todo e mj libelar?
Q*ua*ndo eftar penfé, entonçe cay.
Çegó me la muerte, no*n* puedo eftudiar.
*R*efçelo he grande de yr al lugar
Do no*n* me valdrá libelo nj*n* fuero,
335 Peores amjgos, q*ue* fyn lengua muero.
Abarcó'me la muerte; no*n* puedo favlar.

fol. 120r

Dize la muerte:

XLIII Don falfo abogado, preualicador,
Que de amas las partes leuaftes falario,
Venga fe vos mjente com*mo* fyn temor
340 Boluiftes la foja por otro co*n*trario.
El Chino *e* el Bartolo *e* el Coletario
No*n* vos librará*n* de mj poder mero.
Aq*uí* pagaredes com*mo* bue*n* *R*omero. —
E vos, canónjgo, dexad el breujario!

Dize el canónjgo:

XLIV Vete agora, muerte, non quiero yr contigo.
346 Dexa me yr al coro ganar la rraçion.
Non quiero tu dança njn ſer tu amjgo;
En folgura viuo, non he turbaçion;
Avn eſte otro dia ove prouiſyon
350 D'eſta calongia que me dió el perlado.
D'eſto que tengo ſoy bien pagado.
Vaya quien quiſiere a tu vocaçion.

fol. 120v

Dize la muerte:

XLV Canónjgo amjgo, non es el camjno
Eſe que penſades; dad acá la mano!
355 El ſobrepeliz delgado de ljno
Quitad lo de vos, e yrés mas liujano.
Dar vos he vn conſejo que vos ſerá ſano:
Tornad vos a Dios, e fazed penjtençia!
Ca ſobre vos çierto es dada ſentençja. —
360 Llegad acá, fíſico, que eſtades vfano!

Dize el fíſico:

XLVI Myntió me ſyn dubda el fyn de Aviçena,
Que me prometió muy luengo beujr
Rygiendo me bien a yantar y çena,
Dexando el beuer deſpues del dormjr.
365 Con eſta eſperança penſé conquerir
Dineros e plata, enfermos curando;
Mas agora veo que me va lleuando
La muerte conſygo; conujene ſofrir.

fol. 121r

Dize la muerte:

XLVII Penſaſtes vos, fíſico, que por Galeno
370 O Don Ypocras con ſus jnforiſmos
Seriades librado de comer del feno
Que otros gaſtaron? de mas ſologiſmos
Non vos valdrá fazer gargariſmos,
Conponer xaropes njn tener diecta.
375 Non ſé ſy lo oyſtes? yo ſo la que aprieta. —
Venjd vos, don cura! dexad los bautiſmos!

Dize el cura:

XLVIII Non quiero exebçiones njn conjugaçiones;
Con mjs perrochanos quiero yr folgar;
Ellos me dan pollos e lechones
380 E muchas obladas con el pie de altar.
Locura ſeria mjs dieſmos dexar
E yr a tu dança de que non ſe parte.
Pero a la fyn non ſé por qual arte
D'esta tu dança pudieſe eſcapar.

fol. 121v

Dize la muerte:

IL Ya non es tienpo de yazer al ſol
386 Con los perrochanos beujendo del vjno.
Yo vos moſtraré vn Re mj fa ſol,
Que agora conpuſe de canto muy fyno,
Tal commo a vos quiero aver por vezino;
390 Que muchas ánimas toujſtes en gremjo,
Segunt las Regiſtes avredes el premjo. —
Dançe el labrador, que viene del molino!

Dize el labrador:

L Commo conujene dançar al villano,
Que nunca la mano ſacó de la Reja?
395 Buſca, ſy te plaze, quien dançe liuiano!
Dexa me, muerte! con otro trebeja!
Ca yo commo toçino e a vezes oveja,
E es mj ofiçio trabajo e afan,
Arando las tierras para ſenbrar pan;
400 Por ende non curo de oyr tu conſeia.

fol. 122r

Dize la muerte:

LI Sy vuestro trabajo fué ſyenpre ſyn arte,
Non faziendo ſurco en la tierra agena,
En la gloria eternal avredes grand parte;
E por el contrario ſufriredes pena.
405 Pero con todo eſo poned la melena!
Allegad vos a mj! yo vos vnnjré!
Lo que a otros fize, a vos lo faré. —
E vos, monje negro, tomad buen' eſtrena!

Dize el monje:

LII Loor e alabança sea para sienpre
410 Al alto sennor que con piadad
Me lieua a su santo Reyno, adonde contenple
Por syenpre jamas la su magestad.
De carçel escura vengo a claridad,
Donde abré alegria syn otra tristura.
415 Por poco trabajo avré grand folgura.
Muerte, non me espanto de tu fealdad!

fol. 122v

Dize la muerte:

LIII Sy la Regla santa del monje bendicto
Guardastes del todo syn otro deseo,
Syn dubda tened que soes escripto
420 En libro de bida, segunt que yo creo;
Pero sy fezistes lo que fazer veo
A otros que handan fuera de la Regla,
Vida vos darán que sea mas negra. —
Dançad, vsurero! dexad el correo!

Dize el vsurero:

LIV Non quiero tu dança njn tu canto negro,
426 Mas quiero prestando doblar mj moneda.
Con pocos dineros, que me dió mj suegro,
Otras obras fago que non fizo Beda.
Cada anno los doblo; demas está queda
430 La prenda en mj casa, que está por el todo.
Allego rriquezas, y hyaziendo de cobdo;
Por ende tu dança a mj non es leda.

fol. 123r

Dize la muerte:

LV Traydor vsurario de mala conçençia,
Agora veredes lo que fazer suelo:
435 En fuego ynfernal syn mas detenençia
Porné la vuestra alma cubierta de duelo.
Allá estaredes do está vuestro ahuelo,
Que quiso vsar segund vos vsastes;
Por poca ganançia mal syglo ganastes. —
440 E vos, frayre menor, venjt a sennuello!

Dize el frayre:

LVI Dançar non conujene a maeſtro famoſo,
Segunt que yo ſo en la Religyon.
Maguer mendigante, vjuo viçioſo,
E muchos deſean oyr mj ſermon.
445 Dezides me agora que vaya a tal ſon?
Dançar non querria, ſy me das vagar.
Ay de mj, cuytado, que avré a dexar
Las honrras e grado, que quiera o que non!

fol. 123v

Dize la muerte:

LVII Maeſtro famoſo, ſotil e capaz
450 Que en todas las artes fueſtes ſabidor,
Non vos acuytedes! linpiad vuestra faz!
Que a paſar avredes por eſte dolor.
Yo vos leuaré ante vn ſabidor
Que ſabe las artes ſyn njngunt defecto.
455 Sabredes leer por otro decrepto. —
Portero de maça, venjd al tenor!

Dize el portero:

LVIII Ay del rey! varones! acorred me agora!
Lleua me ſyn grado eſta muerte braua.
Non me guardé d'ella; tomóme a dexora.
460 A puerta del Rey guardando eſtaua;
Oy en eſte dia al conde eſperaua
Que me dieſe algo por que le dy la puerta;
Guarde quien quiſyere, o fýnqueſe abierta!
Que ya la mj guarda non vale vna faua.

fol. 124r

Dize la muerte:

LIX Dexad eſſas bozes! llegad vos corriendo!
466 Que non es ya tienpo de eſtar en la vela.
Las vuestras baratas yo bien las entiendo
E vuestra cobdiçia por que modo ſuena.
Çerrades la puerta, de mas quando yela,
470 Al omne meſquino que bien a librar.
Lo que d'el leuaſtes avrés a pagar! —
E vos, hermitanno, ſalid de la çelda!

Dize el hermitanno:

LX La muerte *R*eçelo, maguer q*ue* ſo viejo.
Sen*n*or Jh*es*u Chr*isto*, a ty me encomjendo!
475 De los q*ue* te ſirue*n*, tu eres eſpejo.
Pues yo te ſeruj́, la tu gloria atiendo.
Sabes q*ue* ſufrí lazeria biujendo
En eſte diſierto en co*n*tenplaçion,
De noche *e* de dia faziendo oraçion
480 E por mas abſtine*n*çia las yeruas comje*n*do.

fol. 124v

Dize la muerte:

LXI Fazes gra*n*d cordura; llamar te ha el ſen*n*or,
Que co*n* diligençia pugnaſtes ſerujr.
Sy bie*n* le ſerujſtes, avredes honor
En ſu ſanto *R*eyno, do aves a veujr.
485 Pero co*n* todo eſto avredes a yr
En eſta mj dança co*n* v*ues*tra baruaça.
De matar a todos, aq*ue*ſta es mj caça. —
Dançad, co*n*tador, deſpues de dormir!

Dize el contador:

LXII Quje*n* podria penſar *que* ta*n* ſyn diſanto
490 Avia a dexar mj co*n*taduria?
Llegué a la muerte e vi deſbarato
Q*ue* fazia en los om*n*es co*n* gra*n*d oſadia.
Allý perderé toda mj valia,
Averes y joyas y mj gra*n*d poder.
495 Faza libramje*n*tos de oy mas q*ui*en q*ui*ſier!
Ca çercan dolores el ánjma mja.

Überschrift Dize la muerte: *fehlt.*

LXIII Contador, amjgo, ſſy bie*n* vos catades
Com*m*o por favor e a vezes por don
Libraſtes las c...as, *R*azo*n* es q*ue* ayades
500 Dolor *e* q*ue*branto; por tal occaſyon
Cuento de alguariſmo nj*n* ſu diuiſion
No*n* vos terná*n* pro, e yredes comjgo.
Andad acá luego! aſý vos lo digo. —
E vos, diácono, venjd a lecçion!

Dize el diácono:

LXIV Non veo que tienes gesto de lector
506 Tu que me conbidas que vaya a leer.
Non vy en Salamanca maestro njn doctor
Que tal gesto tenga njn tal paresçer.
Bien sé que con arte me quieres fazer
510 Que vaya a tu dança para me matar.
Sy esto asý es, venga admjnjstrar
Otro por mj, que yo vome a caer.

fol. 125v

Dize la muerte:

LXV Marauillo me mucho de vos, clerizon,
Pues que bien sabedes que es mj doctrina
515 Matar a todos por justa rrazon,
E vos esquiuades oyr mj bozina.
Yo vos vestiré almatica fina,
Labrada de pino, en que mjnjstredes.
Fasta que vos llamen, en ella yredes. —
520 Venga el que rrecabda e dançe ayna!

Dize el Recabdador:

LXVI Azás he que faga en Recabdar
Lo que por el rrey me fué encomendado.
Por ende non puedo njn deuo dançar
En esta tu dança, que non he acostunbrado.
525 Quiero yr agora a priessa priado
Por vnos dineros que me han prometido;
Ca he esperado e el plazo es venjdo;
Mas veo el camjno del todo çerrado.

fol. 126r

Dize la muerte:

LXVII Andad acá luego, syn mas detardar!
530 Pagad los cohechos que avés leuado,
Pues que vuestra vida fué en trabajar
Commo Robariedes al omne cuytado.
Dar vos he vn poyo en que esteys asentado
E fagades las Rentas, que tenga dos pasos.
535 Allí darés cuenta de vuestros traspasos. —
Venjd subdiácono alegre e pagado!

Dize el ſubdiácono:

LXVIII Non he meneſter de yr a trocar
Commo fazen eſſos que traes a tu mando;
Antes de evangelio me quiero tornar
540 Eſtas quatro tenporas que ſe van llegando.
En lugar de tanto veo que llorando
Andan todos eſſos; non fallan abrigo.
Non quiero tu dança; aſý te lo digo;
Mas quiero paſar el ſalterio Rezando.

fol. 126v

Dize la muerte:

LXIX Mucho es ſupérfluo el vuestro alegar;
546 Por ende dexad aqueſſos ſermones.
Non tenés manera de andar a dançar
Nin comer obladas çerca los tizones.
Non yredes mas en las proçiſyones,
550 Do dauades bozes muy altas en grito
Commo por enero fazia el cabrito. —
Venjt, ſacriſtan! dexad las Razones!

Dize el ſacriſtan:

LXX Muerte, yo te rruego que ayas piadad
De mj, que ſò moço de pocos dias.
555 Non conoſçi a Dios con mj moçedad,
Njn quiſe tomar njn ſygujr ſus vias.
Fia de mj, amjga, commo de otros fias,
Por que ſaſtifaga del mal que he fecho!
A ty non ſe pierde jamas tu derecho,
560 Ca yo yré, ſy tu por mj enbias.

fol. 127r

Dize la muerte:

LXXI Don ſacriſtanejo de mala picanna,
Ya non tenés tienpo de ſaltar paredes
Njn de andar de noche con los de la canna,
Faziendo las obras que vos bien ſabedes.
565 Andar a Rondar vos ya non podredes
Njn preſentar joyas a vuestra ſennora;
Sy bien vos quiere, quite vos agora. —
Venjt vos, rrabí, açá meldaredes!

Dize el rrabí:

LXXII O Elohym e dios de Habraha*n*,
570 Que prometiſte la *R*ede*n*pçion,
Non ſé q*ue* me faga co*n* ta*n* gra*n*d afan.
Manda*n* me q*ue* dançe, no*n* ęntiendo el ſon.
No*n* ha om*n*e en el mu*n*do, de q*ua*ntos y ſſon,
Q*ue* pueda fuyr de ſu ma*n*damje*n*to.
575 Velad me, dayanes, q*ue* mj ente*n*dimj*ento*
Se pierde del todo co*n* gra*n*d afliçio*n*!

fol. 127v Dize la muerte:

LXXIII Don rrabí barbudo q*ue* ſyenpre eſtudiastes
En*n*el Talmud *e* en los ſus doctores,
E de la verdad jamas no*n* curaſtes,
580 Por lo q*ua*l avredes penas *e* dolores,
Llegad vos acá c*on* los dançadores,
E diredes por canto v*uest*ra berahá.
Dar vos han poſada co*n* rrabí Açá. —
Venjt, alfaq*uí*, dexad los ſabores!

Dize el alfaq*uí*:

LXXIV Sy Alahá me vala, es fuerte coſa
586 Eſto q*ue* me ma*n*das agora fazer.
Yo tengo muger diſcreta, graçioſa,
De q*ue* he gazajado *e* aſſás plazer.
Todo q*ua*nto tengo q*ui*ero perder,
590 Dexa me co*n* ella ſolame*n*te eſtar.
De q*ue* fuere viejo, ma*n*da me leuar
E a ella co*n* mjgo, ſy a ty plugujere.

fol. 128r Dize la muerte:

LXXV Venjt vos, amjgo, dexat el *R*alla*n*,
Ca el gamen*n*o pedricaredes
595 A los veynte *e* ſiete; v*uest*ro capella*n*
Nj*n* v*uest*ra camjſa no*n* la veſtiredes
En Meca nj*n* en Layda, y no*n* eſtaredes
Comjendo bun*n*uelos en alegria.
Buſq*ue* otro alfaq*uí* v*uest*ra moreria. —
600 Paſſad vos, ſantero! veré q*ué* diredes.

Dize el ſantero:

LXXVI Por çierto, mas *qui*ero mj h*er*mjta ſ*er*ujr
Q*ue* no*n* yr allá do tu me dizes.
Tengo buena vida, avn q*ue* ando a pedir,
E com*mo* a las vezes pollos *e* perdizes;
605 Sé tomar al t*ien*po bie*n* las codornjzes,
E tengo en mj huerto aſſás de *R*epollos.
Vete, q*ue* no*n* q*ui*ero tu gato co*n* pollos.
A Dios me encomje*n*do y a ſen*n*or Sa*n* Helizes.

fol. 128v
Dize la muerte:

LXXVII Non vos vale nada v*uest*ro *R*eçelar.
610 Andad acá luego, vos, don taleguero,
Q*ue* no*n* q*ue*ſiſtes la hermita adobar!
Feziſtes alcuza de v*uest*ro guarguero.
No*n* veſitaredes la bota de cuero
Co*n* q*ue* a menudo ſoliades beuer;
615 Çurro*n* nj*n* talegua no*n* podrés traer
Nj*n* pedir gallofas com*mo* de primero.

Lo q*ue* dize la muerte a los q*ue* no*n* no*n*bró:

LXXVIII A todos los q*ue* aq*uí* no*n* he no*n*brado,
De q*ua*l q*ui*er ley *e* eſtado o condyçion,
Les ma*n*do q*ue* vengan muy toſt'e pr*i*ado
620 A entrar en mj dança ſyn eſcuſaçion.
No*n* *R*eſçibiré jamas exebçion
Nj*n* otro libelo nj*n* declinatoria.
Los q*ue* bie*n* fiziero*n* avrán ſyenpre gloria,
Los q*ue*'l contrario, avrá*n* da*n*pnaçion.

fol. 129r Dize*n* los q*ue* ha*n* de paſar por la muerte:

LXXIX Pues q*ue* aſý es q*ue* a morir avemos
625 De neſçeſidad, ſyn otro *R*emedio,
Co*n* pura co*n*çiençia todos trabajemos
En ſerujr a Dios, ſyn otro comedio;
Ca el es p*rin*çipe, fyn *e* el medio,
630 Por do, ſy le plaze, avremos folgura,
Avn q*ue* la muerte co*n* dança muy dura
Nos meta en ſu corro en q*ua*l q*ui*er comedio.

Anmerkungen.

Überschrift: *trasladacion* kann sowol die „Übertragung" aus einer Sprache in die andere sein (jetzt gewöhnlicher *traslacion*) wie die von einem Ort zum anderen, also „Abschrift." Da das Gedicht in der Tat, wenn nicht eine Übersetzung, so doch eine Nachahmung eines französischen Textes sein wird, liegt es auf alle Weisen näher die erste Bedeutung anzunehmen.

Prolog Z. 1: *tracta* scheint subjektlos gebraucht zu sein, da ja sonst wol nicht *en la qual* sondern nur *la qual* davor stände. Man kann etwa einen Strich über dem letzten *a* ergänzen, also *tractan* mit unbestimmtem Subjekt wie weiterhin z. B. V. 246, 266, 268, 572.

Auch Z. 2 ist über dem *e* von *pare* der *n*-strich weggefallen, l. *paren*; vgl. v. 270 *dança* statt *dançan*.

Z. 7. In der Hds. steht: *pugnũ*. Es kann doch wol nicht anders als *pugnen* gelesen werden (vgl. *pugnaſtes* v. 482). Sánchez-Janer haben *pugnien*.

V. 1. Der Druck von 1520 liest mit besserem Maß (aber ob mit ursprünglicher Lesart?): *Yo la muerte encerco á las criaturas*.

2. *en el*] Hds. *eñl* ebenso v. 58, 113, aber *en el* v. 40, *enel* v. 573, *eñel* v. 577.

7. *quando lo tirar*] *quando* steht in präpositionaler Verwendung, die sich natürlich durch ähnliche Satzverkürzung erklärt, wie sie für das französische Tobler in den Vermischten Beiträgen III 60 ff. besprochen hat. Vgl. Bello-Cuervo 1183, 1240.

9. *tan*] *atan* D.

13. Im abhängigen Satze erwarten wir *non*. D hat: *No es cierto assí, que luego vendrá, Quando no cuydares, otra corrupcion.*

15. *landre o carbonco* gehen offenbar auf die gefürchtete Pest. *Ynpliſyon* erscheint im Glossar zur Danza bei Sánchez-Janer als *Ynphsyon* „infeccion." Die Lesung des Wortes steht aber sicher. So dürfen wir wol von *implere* ausgehen und „Anfüllung", „Schwellung" übersetzen, — D: *empression.*

16. *el tu vil cuerpo.* Die bekannte Vereinigung des unbetonten Possessivums mit dem Artikel (s. Bello-Cuervo 878, Gessner Zts. XVII 333) begegnet auch hier oft: 20 *la mi venida*, 137 *los mjs caualleros*, 412 *la su magestad* etc.

20. D: *Que en mi venida me d.*

34. *onre*] so, oder allenfalls *ome*, stand zuerst. Später ist mit anderer Tinte etwas daraus gemacht, was mir unerkennbar bleibt. S(ánchez)-J(aner) liest *omne*, wie allerdings v. 160, 470, 492 geschrieben steht, hier aber wenigstens ursprünglich nicht. — Für *nasçido* verlangt der Reim *nado*.
36. *traxo*. So steht sicher zunächst. Vielleicht soll später daraus *truxo* gemacht sein, wie S.-J. liest; aber das ist ungewiß. Der Druck von 1520 hat *que traxo al mundo un solo bocado*. Das ist wol zu verstehen „den ein einziger Bissen (nämlich der des Paradiesesapfels, s. v. 165 f.) in die Welt zog"; und so mag die rechte Lesart sein.
39. Es stand zuerst *eli enp.*; *i* ist gestrichen.
40. *Dexaron al mundo que vedes forçado* D.
41. l. *punnad*.
42. D (in der 135. Strophe): *No vos ensuziedes en a. e.*
46. Das zweite *d* von *podades* scheint später absichtlich verlöscht zu sein.
47. So zuerst. In späterer Schrift ist *aver* hinter *queredes* übergeschrieben, dafür vor diesem Wort gestrichen.
50. Durch *en* von *encomjença* sind später ein paar schwache senkrechte Striche gezogen.
53 f. D: *A la qual vos digo que quiero llevar Todos los que viven l. mis r.* (Die Strophe liegt, wie auch die V. im Munde des Todes. Der Prediger, welcher auch im französischen und niederdeutschen Totentanz vorhanden ist, fehlt in D, oder tritt nur in den Schlußstrophen auf, zu denen auch die VI. unseres Textes verwiesen ist.)
58. *en̄l*, s. v. 2. — *ſoes* in späterer Schrift zu *ſoys* gemacht; ebenso v. 62 *vayaes* zu *vayays*.
64. Was im Anfang der Zeile ursprünglich gestanden hat, ist mir unerkennbar. In späterer Schrift steht jetzt deutlich *Per mj* (nicht *Por mi* wie S.-J. hat). D hat abweichend: *E pues no quisistes, aved paciencia, Ninguno no puede ya ser perdonado.*
65. *traxe*, nicht *traye* (S.-J.) steht in der Hds., wie auch in D. Diese erste Person des Perfect verlangt dann aber im Anfang des Verses *En esta* oder, mit D, *A esta*.
68. *Oyr* wird wol ursprünglich gestanden haben; jetzt aber ist der letzte Buchstabe, in späterer Tinte nachgezogen, ein deutliches *d*. Der Druck hat auch *Essas vinieron muy de mala mente A oir mis canciones,* und der Tod spricht von den donzellas ja auch nachher wie vorher in der 3. Person Pluralis, so daß er sie schwerlich in diesem Vers direkt angeredet hat.
69. Aus *e* ist später *nj* gemacht.
72. Hier erscheinen die Fräulein als Gattinnen des Todes. V. 259 soll der Abt, dem romanischen Geschlecht des Todes angemessener, der Gatte sein. Im französischen Text hat die Überschrift der Strophen immer *le mort*.
73. Aus *e* später *y* gemacht wie v. 81, 92, 96, 255.
81. Auch D im Rhythmus nicht glatt: *E porque el padre sancto es alto señor.*
82. *E* in späterer Schrift zu *que*; auch die Streichung des in altromanischer Weise den Nachsatz einleitenden *e* in v. 83 ist wol erst später erfolgt.
85. D: *Ca ya no es tiempo.*

87. Im Anfang des Verses scheint zuerst ein *j* gestanden zu haben. Später ist *q̄* daraus gemacht. D fängt gleich mit *yo* an.

90. Der Vers beginnt jetzt mit *Ay*, dessen *y* aber aus späterer Zeit zu stammen scheint. Dann folgt ein Loch, an dessen Rand ein *j* erkennbar ist. Die ganze Stelle ist radiert und jetzt undeutlich. *A yo*, wie S.-J. liest, stand sicher nicht; wol aber mag D ... *fuerte A mi que* ... das Ursprüngliche bewahrt haben.

94. *Toue* später zu *Tuue*.

95. *E pues a la muerte* D.

99. D: *Que non v. v.*

103. S.-J. liest *fazer*; ich erkenne ein deutliches *ſ* mit dem Haken unten, also *ſer*.

107. *dolor* „Mitleid“.

112. Im Druck fehlt, und wol mit Recht, *d'ella: Ca ya tengo el seso del todo turbado.*

113. *muy* fehlt D.

114. *cuytedes*] *enojedes* D; *no es* D.

117. *Aqui.*] Außer dem *i*-Haken über *q* steht auch noch ein, vielleicht erst später gezogener, wagerechter Strich, der aber keine Bedeutung (= *ue*) haben kann.

122. *a que*] *do* D.

124. Das Reimwort muß auf *-ir* ausgehen. Der Druck hat *fremir,* das, ebenso wie *tremer*, jetzt der spanischen Schriftsprache nicht mehr angehört, wol aber der portugiesischen.

127. *todos*] *tales* D.

128. *oyr*] D: *fuyr.*

135. *aqueſte* hat in der Hds. ein großes *A*.

138. *Yo* ist vielleicht erst nachträglich hinzugefügt, aber doch schon vom ersten Schreiber.

139. Der zu kurze Vers wird von Amador de los Rios (IV 501) durch Einschiebung von *priado* hinter *vos* korrigiert. D hat an gleicher Stelle *agora,* doch wol auch nur durch späte Ergänzung.

141f. Die handschriftliche Lesung wird ohne Änderung schwerlich beizubehalten sein. D liest *que veo en balança Estar mi vida, perder mis sentidos.*

143. Mit Unrecht liest S.-J. *quebra* statt *quexa.* Die erste Vershälfte wird man auf ihr rechtes Maß bringen dürfen, indem man, mit D, *cor* statt *corazon* liest.

155. In der Hds. *p̃ruãdo,* so daß *r* in der Tat zweimal zur Bezeichnung kommt.

156. D liest mit besserem Maß *De honrras y bienes y de dignidad.*

159. *Commo*] *En como* D.

160. *Roba*] *Rebata* D (= *arrebata*), aber v. 161 nimmt ja *robar* wieder auf.

161. Hds. *patriarcas.*

167. D jedenfalls richtig *cruz doblada.* Das Patriarchenkreuz ist ja das doppelte.

168. Der Vers ist zu lang. D liest mit richtigem Maß aber offenbar falschem Text: *Sigamos al duque.* Man wird korrigieren dürfen: *Sygavos el duque* oder auch *Sygase el d.*

169. Zuerst *masas,* aber schon von erster Hand zu *malas* geändert.

174. *Me prendas é mates, é avré a dexar* D.
175. *eſtar*] *excusar* D.
181. In der Tat wäre die Abkürzung eher als *podriedes* aufzulösen.
189. In D fehlt *Mas.*
193. Hds. *Registres.*
194. Der Vers ist zu kurz. D hat: *Los vuestros subjetos e la clereçía.*
198. *palio*] Hds. *palo. Palio romano* weil das Pallium vom Papst eigens verliehen werden mußte.
203. In D fehlt *me.*
208. *he*] In späterer Schrift ist aus *e* ein *a* gemacht und eine Wellenlinie darüber gesetzt, also *thener me hia.*
212. *No agades ruido* D.
229. *S.*] *Ca s.* D.
230. In der Hds. *ygl'ia.* Der Reim verlangt die Auflösung *ygleja.*
231. S.-J. liest *gorsiré*, woraus Amador de los Rios *grosiré* macht. Der erste Buchstabe hat ungewöhnliche Form, die einem *g* allerdings nicht unähnlich (ähnlicher noch einem ξ mit aufgesetztem senkrechtem Haken), aber doch deutlich von ihm unterschieden ist. Dasselbe Zeichen bildet die Initiale von v. 417, und demnach ist sein Wert der eines *S. Sorzir* entspricht dann modernem *zurcir* „flicken", dessen *z*, dem katal. *surgir* zufolge, ja erst aus *s* entstanden sein wird. (Vielleicht ist auch das fragliche Zeichen *z* zu lesen und v. 417 irrtümlich für *s* eingetreten). D bietet *Yo curtiré agora la vuestra pelleja.*
234. D: *Que mi arnés dexe.*
239. D: *Padesco dolor, y á la fin no sey.*
243. *contar*] D: *trocar.*
244. Die Hds. zeigt *catona* mit welligem Strich über dem ersten *a*, also *cartona* oder *caratona*. S.-J. las *cantona*. D hat leicht verständliches *entona.*
245. Zuerst sicher *correr.* In späterer Schrift ist aus *co* etwas mir unlesbares gemacht, etwa *m*, aus dem ersten *r* ein sicheres *o*, vielleicht also *mover.*
246. *ponen*] Hds. *poñe*, lies *porné*?
249. D jedenfalls richtiger: *Maguer provechosa á los religiosos, De......*
253. Zu wem spricht hier der Abt?
255. D: *E si puede ser, provoco é apelo; Mas no me val nada, ca ya desatiento.*
257. *Don* ist später durchstrichen, steht aber auch in D.
261. *Ca* fehlt D.
262. D: *quitadvos de saña.*
263. *Ca* stand ursprünglich (wie in D). Später ist C gestrichen und aus *a*] *que* gemacht. — Was hinter *plaze* stand, ist jetzt unerkennbar, vielleicht *de*, wie D hat. Auch das später Geschriebene vermag ich nicht mit Sicherheit zu lesen; *con* (S.-J.) ist jedenfalls sehr ungewiß. Amador de los Rios hat *en.*
266. Später ist dem Vers ein *qa* vorgefügt, welches denn auch dem (übrigens entstellten) Text in D fehlt.
268. *E fazme dançar* D.
270. Hds. *dança.*

274 f. Die Reime zeigen, daß die Verse verderbt sind; aber auch D flößt wenig Vertrauen ein: *Dexad los amores, llegad é veredes Qué tal es mi dança é qué continente Tien los que dançan, plazer tomaredes.*

281. *yo*] *óyo* D.

283. *deanazgo*] *deanadgo* D.

284. *E muy mucho tr.* D.

293. *quiero* oder *quiere* in der Handschrift.

299. *tras/pa/os*] *trafagos* D.

303. *Oh muerte! tu sierra mucho bien estraga* D.

307. *la tienda que traygo* steht in der Hds. noch auf der Zeile 306. — Für *buuas y landres* vgl. zu v. 15.

315. *Prométesme* D.

316. *Syenpre me m.* D.

321. *bonete*] *birrete* D.

329. *Ay, mezquino, qué fuè de quanto aprendí* D.

335. Die Hds. schreibt *Peores amjgos,* so daß *libelo* und *fuero* als die schlechten Freunde erscheinen. D hat dagegen *Lo peor es, amigos.*

336. *Perdí la memoria é no puedo hablar* D.

341. *Cino, ni Bartholo, ni el Colectario* D. Cino (da Pistoja † 1337) und Bartholo († 1357) sind die wolbekannten Rechtslehrer. Wer aber mit *el Cole(c)tario* gemeint ist (ein rechter Eigenname liegt gewiß nicht vor), habe ich auch mit Hilfe juristischer Freunde nicht feststellen können. Auch ein bestimmtes Werk „Collectarium" genannt vermag ich nicht aufzufinden.

342 f. *poderio: romio* D. Für *poder mero* vgl. *mero imperio,* „unumschränkte Gewalt".

344. *Venid vos, canonigo* D.

346. Die *rraçion,* d. h. das stiftungsmäßige Einkommen, konnte also hiernach nur bezogen werden, wenn der Kanonikus seinen Dienst im Chor versah.

351. *De aquesta que tengo assas soy pagado* D.

355. In D ist *fobrepeliz* wie in der modernen Sprache weiblich.

363. Später zwischen *y* und *çena* ein *a* übergeschrieben.

372. *Que otros comieron de más silogismos* D. Wie ist aber zu verstehen? Gehört die zweite Vershälfte zu *gargari/mos*: „Gurgelmittel aus Solöcismen oder Syllogismen"?

373. *valdrá*] *terná pro* D.

374. *ni aun poner d.* D.

376. *Venid vos, el cura, á mis exorzismos* D.

377. *No quiero exorcismos ni conjuraciones* D. Wir werden in v. 376 die Lesung der Handschrift, in v. 377 die des Druckes für richtig annehmen dürfen. So knüpft *exorcismos* natürlich an *bautismos* an, und wir vermeiden einerseits die Wiederholung in D, andererseits die im Munde des Cura, so weit ich zu erkennen vermag, wenig angebrachten Termini des handschriftlichen Textes.

379. *pollos, assaz de lechones* D.

380. *pie de altar* sind die Nebeneinkünfte einer Pfarrei.

381. *die/mos*] Das *f* hat unten einen schränken Strich nach links abwärts; schwerlich aber soll damit *z* bezeichnet werden.

384. *Desta dança horrible p. e.* D.
389. *Tal como acaeze á vuestro vezino D.*
390. *Ca ánimas muchas* D.
393. *Oh, como conviene* D.
396. *Ca yo so pesado* D.
397. Zuerst in der Hds. *ovejas;* das *s* ist durchstrichen. *Ca* fehlt D.
403. *eterna* D.
406. Lies mit D *Lleyad.* Die zweite Vershälfte in D: *yo la uniré.* Der Tod scheint doch zu sagen: „legt das Jochkissen *(melena)* auf; ich werde Euch einspannen".
409. *sea*] *será* D.
411. *me lieua* steht in der Hds. noch auf der vorhergehenden Zeile. Hier ist, mit D, *ſanto* zu streichen.
421 ff. *Pero ſi hezistes lo que á otros veo, Que andan apostatos ſuera de la regla, Otra vida auredes* u. s. w. D.
426. *Quiero protestando doblar* D.
428. Der Name Bedas ist wol nur durch den Reim herbeigeführt; wenigstens finde ich nichts, was hier gerade an ihn mehr als an irgend einen anderen Heiligen zu denken veranlassen könnte.
430. Lies mit D *caja.*
431. Streiche, mit D, *y.*
437. *está*] *yaz* D. — *ahuelo*] *a* nachträglich, aber wol von erster Hand, eingezwängt.
440. *E* fehlt D.
443. *viçioso*] *deleytoso* D.
444. *mj*] zuerst *me,* von erster Hand zu *mj* gebessert.
445. *Dizesme* D; *tal*] *tu* D.
446. *Do andar no q.* D. — *vagar* ist in der Hds. nicht ganz deutlich, aber von mir doch schon so gelesen, ehe ich es durch D bestätigt fand. S.-J. las sicher mit Unrecht *lugar.*
448. *grados* D.
449. *fam.*] *excellente* D.
453. *delante un doctor* D.
459. *dexora* scheint in der Hds. gestanden zu haben. Spätere Schrift hat *x* zu *ſſ* geändert.
462. *por le dar la p.* D.
468. *por qué forma buela* D, wodurch der Reim freilich korrekt wird. Ist dies aber die richtige Lesart?
469. Zuerst stand wol *Cerradıs* (ohne Punkt über *ı*), dann hat eine spätere Hand aus *ı* ein *a* gemacht.
470. *bien = vien(e)?;* D: *que tien de librar.*
480. In D fehlt *F.*
481. *cordura llamar tal senor* D.
487. *A buenos y malos matar es mi caça* D. In der Hds. ist *es* erst nachträglich, aber wol von erster Hand, übergeschrieben.
489. *sin de gasto* D, wobei der Reim nicht richtig wird und der Sinn mir unverständlich bleibt.
499. Hds. *c̃as,* von S.-J. zu *cuentas* aufgelöst. D liest wol richtiger *cartas.*

501. Hds., D und S.-J. haben *ſu diuision.* Ist nicht zusammenzuschreiben *sudiuision* = *subdivision* in gleicher Bedeutung mit *division?*

512. *Otro en mi nombre, ca voyme a perder* D.

525 ff. *Mas quiero ir por ver si hay recabdo De unos dineros que me han prometido Por que esperase; el plazo es venido* D.

527. *e* übergeschrieben, aber wol von erster Hand.

529. *detardar*] *de* klein und von anderer Hand übergeschrieben.

530. *avedes* D.

531. *v. v. fué siempre tratar* D.

534. Lies mit D *Cogiendo las rentas*?

536. *pagado*] *holgado* D.

537. *trocar*] *trotar* D.

538. *traes dançando* D.

539. *t.*] *ordenar* D. Der Sinn dieses und des folgenden Verses bleibt mir unklar; aber auch hier ist wol (wie schon 537 *trotar*) das von D Gebotene das Richtigere. Gerade in den Quatembertagen werden Ordinationen vorgenommen. Wenn man bedenkt, daß es das Amt der Subdiakonen ist, bei der Messe die Epistel, das des Diakonus das Evangelium vorzulesen, so liegt es nahe hier zu verstehen: „vielmehr will ich in den kommenden Quatembertagen „de evangelio“ d. h. zum Diakonus, ordiniert werden.“ (*me quiero ordenar,* vgl. *no me venzo* für *no soy vencido* Diez III 307 Anm.). Doch wäre die Ausdrucksweise dann so kurz, daß sie wol nur in den Kreisen von denen hier die Rede ist, hätte verstanden werden können (für die Kenntnis der eben berührten Verhältnisse bin ich Seiner Hochwürden, Professor und Domherrn Max Sdralek in Breslau zu Dank verbunden).

541. *tanto*] *canto* D.

542. *A. t. e. que traes contigo* D.

547. *manera*] *maña.* In der *Reuelaçion de un hermitaño* derselben Hds. kommt v. 28 (fol 130 v) dieselbe Abkürzung vor, wodurch die Auflösung zu *manera* sicher gestellt wird. D aber hat *No tomeis maña de andar a burlar.*

551. *por enero*] *en noviembre* D. Beim Januar kann allenfalls schon vom eben geworfenen Zicklein die Rede sein; warum aber sollte der November genannt werden?

554. D hat vor *de* noch *y.*

560. *Contigo yré siempre si tu por mi embias* D.

563. *los de la caña* sind doch wol solche die Lärm und Streit erregen (vgl. *correr canas*).

565. *rondar*] *ruar* D.

566. *vuestra*] Hds. *vra.*

567. *Si bien vos queria, libre vos agora* D.

568. *meldaredes*] *y medraredes* D. Seelmann sah in *meldaredes* einen Eigennamen (Die Totentänze des Mittelalters S. 64). Wir werden es aber natürlich mit einem Verbum zu tun haben. Mit *medrar* kann *meldar* (< *meldrar* < *meliorare*) sehr wol identisch sein. Aber ist der Sinn dieses Verbums hier befriedigend? Die Vermutung meines gelehrten Collegen S. Fraenkel, welcher die Güte hatte die V. 568—99 mit mir

durchzugehen und meine Fragen eingehend zu beantworten, es möchte sich um eine Ableitung von hebr. *Midrâsch* „Lehre, Studium", also *medrasar* „lehren" oder auch „predigen", eventuell „diskutieren" handeln, würde sich mit dem Metrum nicht ohne weiteres in Übereinstimmung bringen lassen. Man würde dann etwa vorschlagen: *Venjt vos, rrabí, no medrasaredes* oder *e no medrasedes* und damit einen durchaus befriedigenden Sinn erhalten; doch entfernt man sich freilich stark von der Überlieferung.

Überschrift vor 569]. Statt *rrabí* steht irrtümlich *ſacriſt.*

570. Hds. *Redepçion.* — D: *Que me prometiste de aver redencion.*

571. Wol richtig in D: *con este çatan*, „mit diesem Widersacher."

572. Zuerst *Mandad,* dann zu *Mandā* geändert; *dançe*] *dançē* Hds. — D: *Que manda que dançe é no entiendo su son.*

575. D: *Valed me,* was mit V. 111, 137, 457 übereinstimmen würde. — *Velad me* würde entweder heißen „bewacht mich" oder „verschleiert mich". Das erste reicht nicht hin; für das zweite finde ich nicht die Erklärung, welche notwendig sein würde. So ist wol der Text von D der korrekte. — Die *dayanes* sind schon von Amador de los Rios aus dem Hebräischen als die „Richter" erklärt.

577. *rrabí* steht zweimal, zuerst mit roter, dann mit schwarzer Tinte, in der Hds. — *barbudo*] *baruc* D = Baruch. Es ist von vornherein weniger wahrscheinlich, daß *baruc* für *barbudo* eingetreten ist als umgekehrt, so daß auch hier der Text von D der richtige sein könnte. Aber es ist einzuwenden, daß die vom Tode Aufgeforderten sonst nie mit einem Namen gerufen werden, und das macht die Entscheidung denn doch wieder zweifelhaft.

578. *ſus* klein, aber wol von erster Hand, übergeschrieben. „Im Talmud werden stets die Lehrsätze der einzelnen Lehrer wörtlich aufgeführt. Das sind also die: Lehrer des Talmud" (Fraenkel).

582. *berahá* oder D *barahá* ist von Amador de los Rios auch schon richtig übersetzt mit *„bendicion, salutacion, paz ó peticion de paz"*. „Kann eine Anspielung auf den Gebrauch das jedesmalige Talmudstudium mit einem Segensspruche (*Berâchâ*) zu schließen, enthalten" (Fr.).

583. *rrabí Aça*] „Rabbi Asche, Oberhaupt der Akademie zu Sura, gilt neben Rabina als Redactor des babylonischen Talmuds. Am Ende ist aber auch Aça (Aĉa) nichts Anderes als ein sehr gebräuchlicher jüdischer Name, so daß der Dichter diese beiden (Baruch und Aça) wie etwa Abraham und Moses gebrauchen konnte, halb und halb als Appellativa." (Fr.)

584. *alfaquí*] *„Alfakîh* Rechtskundiger und Theologe" (Fr.) — *ſabores*] *olores* D. Es ist nicht leicht anzunehmen, daß *olores* vom Drucker für *sabores* eingesetzt ist. Ich weiß aber nicht, auf welche Umstände *olores* anspielen kann.

585. *es muy f. c.* D.

589. *quiero lo p.* D.

591. *De que*] *Despues que* D.

592. *si á tí te pluguier* D.

593. *Ballan*] *ballar* D. Der Ausgang des Wortes wird durch v. 595 mitbestimmt, wo D *capellar,* die Hds. *capellan* hat. *Capellar* steht noch

im Wörterbuch als „maurischer Rittermantel". Ob *capellan* daneben existierte, vermag ich nicht zu sagen. Das Wort wird in dieser Umgebung hier als arabisches gelten dürfen und in der Tat findet sich bei Pedro de Alcalà *cappilla*, natürlich als Lehnwort aus dem Spanischen, aber ohne *r* oder *n*. — *Ral'an* würde wol als Ableitung von *rallar* „raspeln, durch Schwatzen belästigen" gelten müssen; *ballar* ist vermutlich = *balar* „blöken".

594. *En ojo me he, más no predicaredes* D. Weder die eine noch die andere Fassung erweckt Vertrauen. Auf meine Frage nach der möglichen Bedeutung des *gamenno* oder *game non* sagt mir wieder mein freundlicher Ratgeber: „Die Moschee heißt im Arabischen *algâmi*", am Ende mit einem den indogermanischen Sprachen fehlenden Kehllaute; dieser könnte auf mancherlei Art transskribiert sein. Ich würde jedenfalls das *g* von *gamenno* in *ȷ* korrigieren (wie denn auch ein damit eng zusammenhängendes Wort in spanischen Urkunden *aljama* transskribiert wird) und dann vielleicht mit *e* schließen. Denkbar wäre aber auch das *n* am Schlusse, da gewisse Dialekte jenen Kehllaut gelegentlich im Wechsel mit *n* zeigen." So kämen wir denn zu *Ca en* (oder *En*) *el ȷamé* (oder mit engerer Anlehnung an D *jaméh*) *non pedricaredes*.

595. „Der 27. ist der 27. Tag des muhamedanischen Monats Reǵeb resp. die zu ihm gehörige Nacht. In dieser fand die Himmelfahrt des Propheten statt, deren Andenken noch jetzt festlich begangen wird." (Fr.)

596. *vuestra camjſa*] *vuestro camis* und entprechend *la*] *lo* D. Die Lesart von *D* wird die richtige sein, denn im Arabischen ist das (aus καμίσιον, camisia entlehnte) Wort *ḳamîṣ* männlich.

597. *A coça ni layla no estaredes* D. Einen Ortsnamen *Layda* oder *Layla*, der hier paßte, habe ich nicht feststellen können. So mag wol *Meca* nur eine Schreibung des Copisten sein. Sichere Hilfe vermag bei diesem Verse auch mein arabischer Kollege nicht zu bringen: „Ich möchte glauben, daß hier die Lesart von D vorzuziehen ist und in den fraglichen Worten eine Verbindung finden, deren zweites Glied *lay'a* ganz deutlich arabisches *laila* „die Nacht" reflektiert. Das Ganze müßte aber doch ein terminus technicus sein, da der Dichter augenscheinlich nur solche dem Arabischen entlehnt. Vielleicht bezieht er sich auf „den Anbruch der Nacht" im Fastenmonat Ramadan, wo sich die Muhammedaner für das Fasten während des ganzen Tages durch reichliche Mahlzeiten zu entschädigen pflegen. Aber ein terminus technicus ist mir dafür nicht bekannt. Es könnte auch die Mitte der Nacht bedeuten, da eben in diesem Monat die ganze Nacht hindurch getafelt wird."

598. *en alegria*] *fadas ni altaria* D. *Alegria* macht wieder ganz den Eindruck einer Schreibervariante. *Fada* ist der Name einer Apfelsorte; so wird auch *altaria* die Bezeichnung einer Eßware sein. Professor Fraenkel teilt mir mit: „zu *alṭarijja* fem. (artichaut) setzt Dozy in seinem Wörterbuch ein Fragezeichen. Ich kann das leider nicht näher untersuchen; auch fehlen mir dazu die botanischen Kenntnisse. Daneben gilt *alṭarijj* mascul. als Name einer frühreifen Birne, die vielleicht zum Apfel noch besser paßt."

602 *do*] *donde* D.

607. Ist *gato con pollos* das Spiel, welches die Katze mit den Hühnern treibt? oder ist eher ein Gericht gemeint, wie im Vorhergehenden vom Essen die Rede ist?

608. *ſāhelizes* in der Hds. zusammengeschrieben (der Strich über dem *a* übrigens mit roter Tinte gezogen). Welcher Heilige ist gemeint? Weder Eligius noch Elisaeus paßt lautlich. Ist *Helizes* = Felices (pl.) oder (mißverstandener Genitiv) Felicis? Dann ist *h* gerade im Heiligennamen sehr auffällig.

609. *Reçelar*] *roncear* D.

611. *Pues nunca q.* D.

615. *njn*] Zuerst *y*, aber schon von erster Hand geändert.

617 f. *A todos los otros que aquí no he nombrado De qualquier estado, ley ó condicion* D.

619. Der Apostroph hinter *toſt*, oder vielmehr über dem *e*, steht in der Hds.

622. *Perentoria, anormala ni declinatoria* D.

624. Am Anfang der Zeile *Y* D.

629. Lies *principio?* D: *Ca es el fin, comienzo y el medio.*

631 f. *Magüer que la muerte nos lleve en su dança, Tirando de nos rencor malo y tédio* D.



Liste der Wörter, welche in den spanischen Wörterbüchern nicht zu stehen pflegen.

Aborrida v. 76.
afruenta 327 „*Vorladung, Anklage*“ *oder eher* „*Schimpf, Schaden*“*?*
agora *jetzt* 55, 91, 170, 221, 259 u. s. w.
alfaqui 584 *s. Anm.*
altaria 598 *s. Anm.*
amjdos 59 *s. Diez, Etym. Wbch.* IIb ambidos.
aposturas 73 *Anmut.*
atan 105 = tan.
avisa *Prolog z.* 2 = *aviso.*
Ballar 593 *s. Anm.*
banda, los de la b. 247. „*Caballeros de la órden militar fundada por Alfonso XI*“ (*Sanchez*).
berahá 582 *s. Anm.*
brevjedad *Prol. z.* 3 = *brevedad.*
Ca 36, 37, 114, 175, 204 *u. s. w. denn.*
camis 596 *s. Anm.*
capellan 595 *s. Anm.*
carbonco 15 = *carbunco, -unclo.*
cartona 244 *?*
çertenidad 27 = *certeza.*
charanbela 56 *Schalmei.*
comedio 632 *Zeit?*, syn otro c. 628 *ohne Mass, ohne Rückhalt?*
conorte 279 *Trost.*
conplisyon 12 = *complexion.*
corroçarse 280 *sich ärgern, zornig werden.*
Dayan 575 *s. Anm.*
de que 591 *sobald als.*
desnudedad 75 = *desnudez.*
detardar 88, 529 *zögern, aufschieben.*
detenençia 435 = *detencion.*
do: por do 630.
dolor 107 *Mitleid.*
Estorçer 123 *abwenden.*
falla 169 } syn f. *ohne Täuschung,*
fallençia 26 } *ohne Fehl.*
fynquar 463 *bleiben.*
fyrmalle 269 *Schnalle, Agraffe.*
fisico 360, 369 *Arzt.*
frayre 31, 440 = *fraile.*
frecha 8 = *flecha.*
Gazajado 588 = *agasajo.*
gujsado 233 *angemessen, in rechter Weise.*
golosya 196 = *golosina.*
Ygleja 230 = *iglesia.*
jnforismos 370 = *aforismos.*
ynplisyon 15 *s. Anm.*
jamé(h)? 594 *s. Anm.*
Lazeria 477 *Elend.*
luenne, a. l. 18 *fern.*
Magüer *obwol (mit Konjunktiv)* 35, 311, *(mit Indicativ)* 249, 473, *(ohne Verb)* 443.
meldar 568 *s. Anm.*
Omne, homne 157, 160, 470, 492 *etc.*, onre 34 (?) = *hombre.*
Picanna 561, *Spitzbüberei.*
priado 60, 619 *schnell.*
pugnar *Prol.* 7, v. 482, punar *v.* 41 *streben nach.*
Rallan 593 *s. Anm.*
Sabiençia 32 = *sabiduria.*
saje 208 = *sabio.*
sobejo 222 *übermässig.*
sobrepeliz *masc.* 355.
sorzir 231 *s. Anm.*
sotar 84 = *saltar, bailar.*
Thremer 124 *zittern.*
tosto 60, 619 *schnell.*
Valia 137 *Hilfe* (493 „*Wert*“ *wie jetzt üblich*).
Xarope 374 = *jarabe.*

C. Appel.



Der Bretonen Leben und Sterben.

Hansjakob schreibt (S. 408) in seinem vortrefflichen Buche „Abendläuten“: „Es ist geradezu unheimlich, wie die Erfindungen des Zeitgeistes drängen, wie Zeitgeist und Kultur alles Alte zu stürzen drohen und wie sie der Menschheit immer neue Lebenswege und Lebensgenüsse eröffnen und zeigen. Ein himmelstürmendes Geschlecht von Titanen scheint mehr und mehr aus der Erde zu wachsen, das für die gute alte Zeit, für ihre Poesie und ihre gemütvolle Einfachheit nur ein mitleidiges Lächeln hat und keine andern Ideale mehr kennt als — Geld und Dampf und Elektrizität und Eisenbahnen und Handel und Verkehr und Industrie und Import und Export.“

Was in diesen Worten für Deutschland speziell ausgesprochen ist, gilt vielleicht in verstärktem Maße für Frankeich. *„La vie isolée des paysans et leur éducation toute traditionnelle eut longtemps conservé dans nos campagnes les croyances, les usages et jusqu' aux costumes du passé; mais là comme partout, le vent du siècle commence à souffler; les institutions et les découvertes modernes ont rompu la barrière qui séparait les champs de la ville. Enlevé par la conscription à sa charrue, le jeune laboureur est devenu, pour un temps, marin ou soldat; la vapeur qui attache les ailes de la foudre aux merveilles de la civilisation, les a lancées jusqu' aux plus lointaines provinces; les retentissements de la presse arrivent de proche en proche au haut des montagnes et au fond des vallées, et la vie politique, subitement éveillée, court comme une étincelle électrique du village à la ferme solitaire. Les paysans d'autrefois vont disparaître pour faire place à une population nouvelle.“*

Die in den letzten Worten von É. Souvestre, dem Hauptschriftsteller der Bretagne, in: *Les Derniers Paysans,* S. 3, ausgesprochene Prophezeiung kann sogar dahin erweitert werden, daß man sagt, das ganze alte, kernige und durchaus gesunde Volk der Bretonen ist mit seiner Eigenart dem sicheren Untergange geweiht. Die große französische Kulturspinne, die

den Mittelpunkt ihres Netzes in Paris hat, zieht ihre unzerreißbaren, verstrickenden Fäden langsam, langsam auch nach der Bretagne hinüber, und die Bewohner dieses Landes werden allgemach dem gierigen Tiere zum Opfer fallen.

Noch vor 70 Jahren war die Bretagne, der „granitne Wellenbrecher des westlichen Frankreich", den Franzosen fast unbekannt. „Recht wenige haben klare Vorstellungen von der Bretagne", schreibt 1831 Auguste Brizeux, selbst ein Bretone, einer der bedeutendsten Dichter seines Volkes, der durch die formvollendeten, anmutigen Schilderungen seiner Heimat und Volksgenossen das Land für Frankreich gleichsam wieder entdeckt und die Aufmerksamkeit der Forscher und Gelehrten ihm zugewendet hat. Was Brizeux einerseits gefürchtet und was er anderseits in seinem bescheidenen Sinne vielleicht nicht zu hoffen gewagt, das ist seit der Veröffentlichung seiner leider zu wenig bekannten poetischen Schöpfungen in ungeahnter Weise in Erfüllung gegangen. Der unheimliche, rastlos zerstörende Geist der Industrie, auf dem „roten, dampfschnaubenden Drachen des Zauberers Merlin" reitend, und der freundliche, milde, schonende und teilnehmend pflegende Geist der Forscher und Dichter haben sich des vergessenen Landes und Volkes bemächtigt. Seitdem sehen wir eine stattliche Schar bretonischer Landeskinder, deren Wissen und Charakter Ansehen und Anerkennung beanspruchen dürfen, damit beschäftigt, Sitten, Gebräuche und Überlieferungen, Glaubensmeinungen und Aberglauben, Baudenkmäler u. s. w. ihrer Landsleute zu studieren, Vergessenes wieder lebendig zu machen und im geschriebenen Worte lebendig zu erhalten, die alten Tugenden der Einfachheit, Frömmigkeit, Treue und Gastfreundschaft der alten Bretonen wieder zu erwecken und ihren leichtlebigen, frivolen und vielfach dem Materialismus verfallenen französischen Landsleuten als Muster und Vorbild hinzustellen.

Zweck und Absicht der folgenden Studie soll es sein, auf Grund des schier erdrückenden litterarischen Materials, das sich besonders in den letzten zehn Jahren aufgeschichtet hat und dessen wichtigste Einzelerscheinungen ich am Schlusse zusammengestellt habe, in anspruchsloser, einfacher Form ein Charakterbild zu entwerfen von jenem wackeren, keltischen Stamme der Bretonen, von seinem Leben, seinen Freuden und Leiden, von seinen Tugenden und Schwächen, von seinen Kämpfen und Hoffnungen, von seinen Sitten und Gebräuchen.

Charakteristik des Volkes.

Das bretonische Volk ist ernst wie das große Meer und die weiten, düsteren Ebenen, die es umschließen. Die Fremden können es für traurig halten, aber dem ist durchaus nicht so. Wenn seine Heiterkeit auch nicht zum Ausdruck kommt, so ist sie trotzdem vorhanden; sie hat aber stets etwas Nachdenkliches, Zurückhaltendes, selbst in ihren lebhaftesten Äußerungen; niemals nimmt sie jenen aufgeregten Ausdruck an, den die südlichen Völker ihrer Freude verleihen. Es ist eine in tiefster Seele ruhende Heiterkeit, mehr eine Heiterkeit des Gedankens als der Worte. Es ist die Blume der Schwermut, die in ihren Herzen blüht. (Souvestre.)

Idealismus.

Ein Volk, das noch tief empfinden kann, pflegt den Idealismus und läuft nicht dem Mammon nach. Renan sagt: „Der charakteristische Zug der Bretonen, in allen ihren Abstufungen, ist der Idealismus, die Verfolgung eines moralischen oder intellektuellen Zweckes, der oft falsch, aber stets uneigennützig ist. Nie war ein Volk ungeeigneter zur Industrie und zum Handel. Man erlangt alles von ihm, wenn man an sein Ehrgefühl appelliert. Was nach Gewinn aussieht, scheint ihm eines vornehmen Mannes wenig würdig; die edle Beschäftigung ist in seinen Augen die, welche nicht viel einbringt, z. B. die des Soldaten, des Seemannes, des Priesters, des wahren Edelmannes, der dem Boden nur die herkömmliche Frucht abringt, ohne an eine Steigerung des Ertrages zu denken, die des Mannes, der sich der Gedankenarbeit widmet. Die Folge dieser Anschauung ist die Thatsache, daß der Reiche bei ihm sich keiner großen Achtung erfreut; viel höher schätzt man den Mann, der sich dem öffentlichen Wohle widmet oder der den Geist des Landes zum Ausdrucke bringt.“

Das Volk läuft nicht dem Glücke nach, das es erwartet. Das tägliche Schwarzbrot, ein kleines Räuschchen am Sonntage, und ein Strohlager, um darauf zu sterben, wenn man 60, 70 oder 80 Jahre alt geworden, das ist sein Leben und seine Zukunft, die es als endgültig hinnimmt. Sein Elend ist in seinen Augen eine ererbte und unheilbare Krankheit. Mit der Gleichgültigkeit, die allen schwachen Naturen eigen ist, die weniger das Leiden fliehen als die Thatkraft des Widerstandes, verharren sie unter der Dornenkrone, die ihre Stirn verwundet, ohne an die Mittel zu denken, sich davon zu befreien.

Sie ertragen ihr schweres Geschick mit jener unerschütterlichen, unbeugsamen Geduld, die den Menschen fast zu einem Gotte macht. (Souvestre.)

Einen schönen Charakterzug erzählt Renan in seinen „Jugenderinnerungen" S. 95. Die Seeleute gleichen nicht den übrigen Menschen. Ich habe welche gesehen, die gleich nach ihrer Anwerbung große Geldsummen in den Händen hatten. Da verfielen sie auf eine seltsame Unterhaltung. Sie machten die Geldstücke auf einem kleinen Ofen heiß, warfen sie auf die Straße und lachten laut über den Eifer der sich balgenden Menge, die sie zu erhaschen suchte. Sie wollten damit andeuten, daß man sich nicht für Geld töten lasse, und daß Mut und Pflicht nicht bezahlt werden können.

Gastfreundschaft.

Weil die Bretonen das Joch des Lebens von Jugend an getragen haben, empfinden sie Mitgefühl mit den Fremden und den Armen. Wer inmitten dieser gastfreundlichen Bevölkerung friert oder hungert, kann sich ohne Furcht der ersten besten Wohnung nähern, die ihm in die Augen fällt. Er setzt seinen derben Reisestock (*pen-bas*) hinter die Thür des Hauses und nimmt am Familientische Platz. Die Armen sind die „Gäste Gottes". Mit dem Wunsche: „Gott segne, die hier wohnen!" begrüßt der Eintretende die Familie. „Gott segne auch dich!" ist die freundliche Antwort des Hausherrn. — Auch der Bettler wird nicht abgewiesen. Man nimmt ihm den Bettelsack ab, den er mit Geschenken beschwert wieder auf den Rücken nehmen wird, und er belohnt die gewährte Gastfreundschaft damit, daß er berichtet, was er auf seinen letzten Bettelgängen gesehen und gehört hat.

Die Armen.

Ebenso liebevoll verfährt man gegen die Armen. Nur ein schöner Zug möge hier eine Stelle finden. Es ist Seetangernte. Diese Ernte, die eines der seltsamsten Schauspiele darbietet, die man sich denken kann, findet zu festgesetzten Zeiten statt. An bestimmten Tagen sieht man ganze Menschenscharen nach der Küste eilen mit allerhand Transportmitteln, die sie sich haben verschaffen können: Pferde, Ochsen, Kühe, Hunde, alle Wagen und Werkzeuge werden dazu verwendet. Man trifft am Sammelplatze Frauen, Kinder, Greise; niemand bleibt an diesem Tage zu Hause; es ist, als ob Manna vom

Himmel gefallen sei. Die so gebildeten Vereinigungen belaufen sich in manchen Buchten bis 10 000 Personen. Jeder ist damit beschäftigt, eine möglichst große Masse Seegras (*goëmon*) einzusammeln. Aber bei dieser regelmäßigen Plünderung könnte es natürlich leicht vorkommen, daß die wohlhabenden Pächter und Besitzer, die über zahlreiche Gespanne und Arbeitskräfte verfügen, den reichsten Anteil davontrügen, wenn nicht die Priester, um diesem Übelstande zu begegnen, die ebenso rührende wie kluge Gewohnheit eingeführt hätten, am ersten Tage nur die bedürftigen Bewohner der Gemeinde zuzulassen. Diese entleihen ihren Nachbarn Karren und Pferde und erzielen so eine gute Ernte. Infolge dieses echt christlichen Brauches heißt der erste Erntetag „Armentag" (*jour des pauvres*). Der *recteur* kommt schon am frühen Morgen an den Strand, und wenn sich etwa ein Reicher zur Ernte einfindet, sagt der Priester mahnend; „Laßt die armen Leute ihr Brot holen!" und der Reiche zieht sich still zurück.

Der Seetang wird nicht immer am Strande gesammelt. Es kommt oft vor, daß die Felsen, an denen er haftet, von der Küste entfernt sind. Da in diesem Falle die Bauern nicht über eine genügende Anzahl von Booten zur Herbeischaffung ihrer Ernte ans feste Land verfügen, so binden sie die Seegrashaufen mit Baumästen oder Seilen zu einer Art Floß zusammen, auf das sie sich mit ihrer Familie stellen. Eine große Tonne ist gewöhnlich am äußersten Ende dieses schwimmenden Grasberges befestigt; ein Mann lenkt von hier aus den Gang dieses seltsamen Schiffes. Lange und träge schwimmen diese Massen dahin wie schlafende Walfische. Bisweilen versinkt auch ein solches Fahrzeug, da es überladen war, geräuschlos im Ozean. „Eine Familie ist ertrunken!" schreit man in der Umgebung; lautlos und fromm entblößen sich die Stirnen, und alle murmeln ein Gebet für die Toten (Souvestre).

Frömmigkeit.

Für den Bretonen gibt's keine wichtige Handlung im Leben, ohne daß die Religion sich einmischt. Das Haus, das er eben gebaut hat, die neue Tenne, das Feld, dem er die Ernte abringt, sind mit frommen, religiösen Zeremonien verknüpft. Souvestre befragte einst einen Bretonen über die Prozessionen an den sog. Bitttagen. „Das muß sein!" lautete die Antwort, „das unfruchtbare Feld wird fruchtbar unter der Stola des Priesters". — Bei der Mahlzeit wartet der Hunger, bis ein

Gebet verrichtet ist. Das Messer dringt nicht ins tägliche Brot ein, ohne vorher darauf das Zeichen der Erlösung gezeichnet zu haben. An den großen Festtagen entbindet weder große Entfernung noch Kränklichheit von der Teilnahme am Gottesdienste der Gemeinde. Dann sieht man überall auf den Wegen Männer, Frauen, Kinder in ihren besten Kleidern. Hinter jedem Busche trifft man eine Gruppe, den Rosenkranz in der Hand, sich auf die Kirche zu bewegen. Indessen lassen sich die Glocken in der Ferne vernehmen, jene Dorfglocken mit ihrer sanften, zitternden Stimme. Ihre Klänge werden vom Winde über die Hügel getragen, über die Flüsse, die Dickichte, bisweilen traurig und klagend, bisweilen heiter und schmetternd. Die Kirche ist übrigens der einzige Versammlungsort der Bretonen. In abgelegenen Weilern eingeschlossen, ihrer Familie lebend, treffen sie nur in der Kirche zusammen, um zu beten, und auf dem Friedhofe, um zwischen die Gräber zu knieen.

Die eingeborene Frömmigkeit des Volkes kommt besonders angesichts des Todes zum ureigensten Ausdruck. Die ärztliche Wissenschaft wird von den Kranken selten in Anspruch genommen. Einige überlieferte Heilmittel, Gebete, Messen, Gelübde: damit sucht man das Übel abzuwenden. Jeden Sonntag sieht man Frauen mit rotgeweinten Augen zur Stunde des Gottesdienstes zum Muttergottes-Altare gehen mit Kerzen, die sie dort aufstecken und anzünden: es sind Gattinnen, Schwestern, Bräute, die die „himmlische Frau“ um das Leben eines geliebten Wesens anflehen. An diesen Kerzen, die mit blassem Lichte auf dem Altare brennen, kann man die Anzahl der Seelen erkennen, die die Erde verlassen wollen, die Zahl der Häuser, in denen man das Röcheln eines Sterbenden hört, die Zahl der Gattinnen, die das trostlose Witwentum erwartet. (Souvestre.)

Sobald die Leiden des Kranken einen bedrohlichen Charakter angenommen haben, kniet die Familie um sein Bett, während der Älteste laut die Sterbegebete vorbetet. Dann kommt der Priester mit dem Sterbesakrament, der Sterbende empfängt es gewöhnlich mit ruhiger Fassung. In sein Innerstes zurückgezogen, stirbt er während der letzten Gebete mit der sichern Hoffnung, die Pforte des Himmels offen zu finden. Die trauernde Familie thut nichts, um ihrem Schmerze zu entrinnen. Der Bretone, hart an Leib und Seele, weicht ebenso wenig vor physischer Ermüdung und Anstrengung zurück als

vor dem moralischen Leiden. Während der schwachnervige Städter seinem Schmerze zu entgehen, Kummer und Thränen zu unterdrücken und als unschicklich zu verbergen sucht, stellt sich der bretonische Landbewohner fest und frei vor sein Unglück und schaut ihm dreist ins Gesicht. Er verläßt das Zimmer nicht, wo der Tote schläft; er hat, wie die Dorfkinder, kein Grauen vor dem Tode, der ihm ein Rätsel bleibt. Er sieht ruhig zu, wie man die Kerze anzündet, wie man das Totenhemd näht, wie man den Sarg zunagelt; und wenn die Träger und der Totengräber den lieben Verstorbenen aus dem Hause schaffen, so folgt er still und gottergeben dem Sarge durch Feld und Busch auf den Gottesacker; er hört die Erde langsam auf den Sarg hinabpoltern und entfernt sich erst, nachdem der Priester das Wort gesprochen: „Friede sei mit dir!"

Souvestre sagt mit vollem Rechte: „Es gibt unter dem Himmel nichts Ergreifenderes als diese mutige, zärtliche Liebe eines armen Verlassenen, der den Leichnam eines Geliebten bis zum Grabe begleitet. Solchen Begräbnissen gegenüber fühlt man sich gedrängt, das Haupt zu entblößen und das Knie zu beugen. Wer möchte es wohl wagen, seinen Unglauben oder frivolen Spott zu äußern angesichts dieses Armen, der keine andere Hoffnung mehr hat als den Gedanken der einstigen Vergeltung und Unsterblichkeit?" — Der geliebte Tote wird auf Erden nicht vergessen; jeden Sonntag kommen seine Angehörigen an sein Grab, um dort zu beten und sie bezeichnen seinen Platz mit ihren Knieen, weil sie vielleicht zu arm sind, um ihn in anderer Weise zu bezeichnen. Wer diese fromme Pflicht verabsäumen würde, auf den würde man mit dem Finger zeigen als auf einen Bösewicht und Ungläubigen.

Heimweh und Mutterliebe.

Mit ihrer „Kinderseele" hängen die Bretonen zärtlich und innig an ihrer Heimat und an ihrer Mutter. Die Erinnerung an ihr Vaterhaus, an den Klang der Glocke des Dörfchens, an den Sonnenuntergang und das Rauschen des Meeres verläßt sie ihr ganzes Leben nicht. Sind sie in die weite Welt gezogen, so ist ihr sehnlichster Wunsch, wenigstens in der Heimat zu sterben. „Unser Heimweh ist unheilbar", sagt Quellien im Breiz S. 4, da das Heilmittel dagegen über unsre Kräfte hinausgeht. Wir empfangen den Keim dazu bereits bei der Geburt; die Fee, die uns in dieser Welt empfing, berührte

zuerst unser Herz, und nimmermehr kann man sich diesem Zauber entziehen.“ Als Renan in Paris weilte, wurde er krank und schwermütig. Das letzte „Abendläuten“, das er beim Verlassen der Heimat über seine lieben Hügel hatte tönen hören und die letzte Sonne, die er über diese stillen Lande hatte untergehen sehen, kamen ihm ins Gedächtnis wie glühende Pfeile. (*Souvenirs d'Enfance.*)

Ich lasse das kleine Gedicht Brizeux' folgen, das sich in des Dichters reizender Idylle: Marie findet, dem „keuschesten Gedichte“ Frankreichs (*Sainte-Beuve*).

Die Heimat.

Verlaß, ich warne dich, verlasse nie die Stelle,
Wo du als Kind gespielt, die wohlbekannte Schwelle,
Die Kirche, wo du knietest an der Mutter Seite,
Wo du mit hellen Tönen sangst beim Festgeläute;
Die Schule deines Dorfs, zu der du in der Frühe
Alltäglich zögernd schlichst, verlaß sie nicht, denn siehe
Tauchst einmal unter du in Frankreichs Riesenstädten,
Stürzst ins Gewühl dich von Paris, dann ist kein Retten.
Ach! Frohsinn, Ruhe, Glück, der Strudel wird's verschlingen,
Ob du dem Chaos fluchst, du kannst nicht los dich ringen.
Wohl dem, der bei dem eignen Lehrer, bei dem greisen,
Einst seine Kinder lernen sieht, der Gott zu preisen
Auf einer Bank mit ihnen kniet und singt mit ihnen,
Der ihre Spiele sieht, wo er gespielt im Grünen.

(Marie Hasenclever.)

In seinen „Jugenderinnerungen“ nennt Renan als Hauptgrund seines unstillbaren Heimwehs die am Herzen nagende Sehnsucht nach seiner Mutter. „Der Grund meiner Wunde war die allzu lebhafte Erinnerung an meine Mutter. Da ich stets an ihrer Seite gelebt hatte, so konnte ich mich von den Bildern des süßen, sanften Lebens, das ich Jahre lang verkostet hatte, nicht losmachen. Ich war glücklich gewesen, ich war arm gewesen mit ihr. Tausend Einzelheiten dieser Armut gerade, die noch rührender erschienen infolge der Abwesenheit, zernagten mir das Herz. Während der Nacht dachte ich nur an sie und ich konnte nicht einschlafen. Mein einziger Trost war, ihr rührende und thränenfeuchte Briefe zu schreiben.“ Und an einen bretonischen Freund schreibt Renan in jener Zeit: „Ich möchte lieber sterben, als ihr eine Minute Kummer verursachen.“

Auch Brizeux hing mit echt bretonischer Liebe an seiner Mutter; die zwei an sie gerichteten Gedichte gehören zu den innigsten, schönsten seiner reichen Sammlung. Man urteile aus folgenden Zeilen.

An meine Mutter.

O Mutter! wen, wen sollt' ich lieben, wenn nicht dich?
Dich, deren Herz durch meines schlägt, die zärtlich mich
Im Geist umschwebt, dich, deren liebende Gedanken
Wie Engel Tag und Nacht um meine Wohnung schwanken,
Die tausend von Gefahren sieht, die fernher drohn,
Und tausend Schmerzen ahnt, bereit für ihren Sohn.
Und deine Freude? ach! Du hast ja nur die eine,
Von mir mit deiner Mutter, die ja auch die meine,
Zu reden früh und spät; denn sieh, mir blieb an euch,
Trotz meinem Mißgeschick, das Streich versetzt auf Streich,
Die Stütze doch, die doppelte, die zwiefach treue!

— — — — — — — — — — — — — — —

O Mutter! wen, wen sollt' ich lieben, wenn nicht dich?
Ja, triumphiert mein böser Stern, muß ich erliegen,
Kann deine Weisheit nicht, dein Rat ihn nicht besiegen,
Verwelkt die Seele mir, ach, von vergeb'nen Müh'n,
Wird matt mein Leib im Kampf, zu wem dann soll ich flieh'n?
Zu wem? zu dir, zu dir, die allen Nachsicht schenkt,
Die nie durch einen späten Vorwurf nutzlos kränkt,
Die jugendfrisch sich ihren klaren Geist erhalten,
Und deren reine Stirn noch frei von trüben Falten.
Sitzst bei der Arbeit du im Winter spät noch wach,
Und denkst mit trüber Seele meinem Schicksal nach,
Wie ich für immer schied, mir selber nicht zum Segen,
In solchem Augenblick, wenn fast dein Mut erlegen,
Dein Herz zu springen droht in langer Zweifel Qual,
Dann nimm dies Buch zur Hand bei deines Lämpchens Strahl.
Ach! wenn du liest, was ich, erfüllt von dir, gedichtet,
Dann siehst du mich, dann plaudern wir; an dich gerichtet
Ist alles; deine Lehren findst du, deine Schmerzen,
Was wir gedacht, was wir gefühlt, aus einem Herzen!
Dies Buch ist voll von dir! O möge mein Gesang
Dir Balsam thaun die schlummerlosen Nächte lang!
Merkst du ein frisches, liebes Wort dir an, so wisse,
Als Kind hört ich's von dir, mich lehrten's deine Küsse!
Mit deiner Milch floß mir der Liebe Honig zu,
Und was *ich* singe, sangst an meiner Wiege du!

Landwirtschaft.

Nun zu den Beschäftigungen der Bretonen. Weil die Bretagne ein wesentlich ackerbautreibendes Land ist, so ist der geachtetste Stand in den Ebenen der des Landmanns, schon deshalb, weil er Kraft und Geschicklichkeit erfordert. Acker- und Hausbesitz verleiht das höchste Ansehn, das Geld hat daneben geringen Wert. Es gilt noch der Hauptgrundsatz der alten Naturalwirtschaft: *La terre est la richesse!* Wie still und friedlich ist nicht das einförmige Leben der einfachen, kleinen Bauern; sie arbeiten, singen, beten, hoffen und sterben! Wenn der erste Stern am Himmel aufsteigt, machen sie das Zeichen des Kreuzes und beschließen ihr Tagewerk; wenn der letzte Stern verlöscht, ziehen sie aufs Feld über die duftenden, rosafarbigen Heiden und kehren abends immer auf demselben Steige, dasselbe Lied singend, zurück in ihre armseligen Strohhütten. Daß dieses Leben ein hartes Los bedeutet, arm an Glück und Freude, reich an Mühsal, Plagen und getäuschten Hoffnungen, kommt freilich gar manchem zum klaren Bewußtsein. Einen treffenden, wehmütigen Ausdruck findet diese Überzeugung im „Klageliede des Landmanns“ (*Complainte du Laboureur*).

„Tochter, wenn du den silbernen Ring an deinen Finger stecken willst, dann achte darauf, wem du ihn geben wirst. Nimm keinen Soldaten, denn sein Leben gehört dem Könige, nimm keinen Seemann, denn sein Leben gehört dem Meere; aber vor allem nimm keinen Landmann, denn sein Leben gehört der Mühsal, der Sorge und dem Unglück. Der Landmann steht auf, ehe die Vöglein des Waldes wach geworden, und er arbeitet bis zum Abende. Er plagt sich mit der Erde, bis seine Glieder steif geworden und er läßt ein Tröpfchen Schweiß auf jedem Grashalme. — Jedes Jahr muß er dem Herrn die Pacht zahlen und wenn er nicht pünktlich ist, schickt jener seine Schergen. „Geld!“ — Der Landmann zeigt auf seine verdorrten Felder und die leeren Krippen. „Geld!“ — Der Bauer weist auf die Särge seiner Söhne, die an der Thür stehen, mit einem Leichentuche bedeckt. „Geld, Geld, Geld!“ — Der Bauer senkt das Haupt, man führt ihn ins Gefängnis .... Und wenn die Söhne groß geworden sind, wenn ihre starken Arme den Eltern Erleichterung verschaffen können, dann sagt der König zum Landmann und seiner Frau: „Ihr seid alt und schwach, um eure Kinder zu erziehen, ich nehme sie euch für meinen Krieg. — Und die

beiden Alten beginnen wieder zu schwitzen und zu leiden, denn sie sind wieder allein. Sie gleichen den Schwalben, die ihr Nest an den Fenstern der Häuser bauen wollen, jeden Tag kehrt man es weg, und jeden Tag müssen sie wieder von neuem beginnen. — Ihr Landleute, ihr führt ein hartes Leben in dieser Welt. Ihr seid arm und macht andre reich; man verfolgt und verachtet euch, aber ihr seid geduldig; ihr friert und hungert und leidet, aber ihr seid glücklich, denn Gott hat gesagt, daß die Thür des Himmels denen offen stehen wird, die auf Erden geweint haben. Wenn ihr in den Himmel kommt, werden euch die Heiligen als Brüder erkennen an euren Wunden und sie werden zu euch sagen: „Brüder, es ist nicht gut, zu leben; das Leben ist traurig, und man ist glücklich, wenn man sterben kann.“ (Souvestre.)

Und trotz alledem hängt der bretonische Bauer mit Leib und Seele an seinem schweren Berufe, dessen Ausübung ihm als heiliges Werk erscheint. Die Fruchtbarkeit der segenspendenden Erde betrachtet er als Gnadengeschenk einer wohlthätigen Gottheit; das Heidentum der alten Druiden haftet ihm noch in allen Muskeln und Nerven.

Der Adel.

Der Adel in der Bretagne war so gut und so schlecht als er sonst ist; in der bretonischen Litteratur kommt er nicht gerade sehr glimpflich weg; in den „Contes“ des Landes werden den vornehmen Herren allerhand üble Sachen nachgesagt, ihnen und ihren Damen. Natürlich gab's auch rühmliche Ausnahmen, die bei den Bauern in hohen Ehren standen und ihnen als weltliche Häupter der Gemeinde galten, wie der Pfarrer ihr geistliches Oberhaupt war. Ein Muster dieser Gattung war der Landadlige von Trédarzec, von dem Renan erzählt, ein gutmütiger Alter, groß und kräftig, mit offenem, freundlichem Gesichte. Er trug langes, mit einem Kamme aufgenommenes Haar, das er nur Sonntags hinunterfallen ließ, wenn er kommunizierte. Renan hat ihn selbst gesehen: ernst, gemessen, etwas traurig, denn er war fast der einzige seiner Art. Jener kleine, eingeborne Landadel war größtenteils verschwunden. — Die ganze Gegend betete ihn an. Er hatte eine besondere Bank in der Kirche; jeden Sonntag sah man ihn dort sitzen in seinem alten Kostüm und seinen Zeremonienhandschuhen, die ihm fast bis zum Ellenbogen reichten. Im Augenblicke der Kommunion löste er sein Haar auf, legte seine

Handschuhe auf ein Tischchen, das man für ihn zurechtgestellt, und durchschritt kerzengerade die Kirche. Niemand wagte eher an die Kommunionbank zu treten, als bis er auf seinen Platz zurückgekehrt war und die Handschuhe wieder angezogen hatte. Er war sehr arm, aber er suchte dies aus Standesgefühl zu verbergen. Als Adliger durfte er nicht auf dem Felde arbeiten; er hielt sich den ganzen Tag zu Hause eingeschlossen und beschäftigte sich mit einer Arbeit, die nicht die freie Luft erforderte: er brach Flachs, und man nannte ihn deshalb, denn jedermann kannte seine Beschäftigung, den „Flachsbrecher" (*broyeur de lin*). Er war wie ein lebender Patriarch. Weil ihm die kleine, armselige Arbeit fast nichts einbrachte, so verlegte er sich auf die Heilkunde. Sein Haus war zu gewissen Tagen von Leuten umlagert, die 20 Wegstunden in der Runde herbeigekommen waren. Besonders gern brachte man ihm schwächliche Kinder, die nicht gehen lernten. Er tauchte seinen Finger in den Speichel seines Mundes und bestrich dann Rücken und Hüften der Schwächlinge. Dies machte er ganz würdevoll und ernst. Um nichts in der Welt hätte er sich bezahlen lassen, und dann hatten ja seine Kranken kein Geld; man bot ihm zum Geschenke an ein Dutzend Eier, ein Stück Speck, eine Handvoll Flachs, ein Klümpchen Butter, ein Mäßchen Kartoffeln, einige Früchte: er nahm an.

Zur Zeit der Revolution wanderte er nach Jersey aus; man sieht nicht recht ein, warum; sicherlich hätte ihm niemand etwas zu leide gethan; aber die Adligen von Tréguier sagten ihm, der König befehle es, und so ging er mit den andern. Er kehrte bald zurück und fand sein altes Haus, das niemand hatte bewohnen wollen, im Zustande wieder, in dem er es verlassen hatte. Zur Zeit der Entschädigungen suchte man ihn zu überzeugen, daß er etwas verloren habe; es war dafür mehr als ein Grund geltend zu machen. Die andern Adligen verdroß es, ihn so arm zu sehen, und sie hätten ihm gern aufgeholfen. Dieser einfache, redliche Mann aber begriff die Gründe nicht, die man ihm vorbrachte. Als man ihn aufforderte, sich zu erklären, was er verloren, sagte er: „Ich hatte nichts, ich habe nichts verlieren können!" Eine andre Antwort war aus ihm nicht herauszubringen, und er blieb arm wie er gewesen.

Dienstboten.

Die Landwirtschaft führt uns naturgemäß auf die Dienstboten. In der Bretagne gab's und gibt's heute noch Dienstbotenmärkte; der bedeutendste der früheren Zeit war der zu Rennes, der am St. Petrustage stattfand. Lange Zeit hindurch wurde er auf dem dortigen Marsfelde abgehalten. Es gab Zelte, unter denen man zu essen und zu trinken verkaufte. Die Dienstboten, die sich nur für die Ernte verdingten, trugen am Hute eine grüne Getreideähre; die, welche für ein ganzes Jahr Dienst suchten, trugen eine Rose, und wenn es Fuhrleute waren, hatten sie eine Peitsche um den Hals geschlungen; die Mäher hielten eine Sichel in der Hand, die Mädchen hatten ihr Mieder mit einem Rosenbukett geschmückt. Der gewöhnlichste Termin zum Vermieten ist der zu Johannis. Die neuen Herren suchen die Mägde und überreichen ihnen, wenn das Dienstverhältnis geregelt ist, einen mit bunten Bändern geschmückten Spinnrocken; die Knechte erhalten eine geschmückte Peitsche.

Ernte.

Die Ernte, die frohe, die glückliche Zeit des langen, harten Jahres, hat allerhand seltsame und sinnige Bräuche gezeitigt. In einem beträchtlichen Teile des Landes schneidet man die Getreidehalme nur zur Hälfte ab; der stehengebliebene Teil des Stengels heißt *glé*; erst gegen Herbst werden diese Halme abgemäht. — Die beiden ersten Handvoll geschnittenen Getreides legt man in Kreuzesform; dies bringt Glück, und die, welche dies thun, glauben schneller zu schneiden als die andern. — Die letzte Karre mit Getreide ist gewöhnlich von einem Eichenzweige überragt, oder, aber seltener, von einem Kirschbaumzweige. — Die letzte Garbe ist mit einem Blumenstrauße verziert; man gibt ihr stets die Gestalt einer Person. Wenn der Pächter verheiratet ist, macht man die Garbe doppelt: eine große und eine kleine, letztere in Form einer Puppe, die in der großen eingeschlossen ist. Das ist die sog. „Muttergarbe“ (*la Mère Gerbe*). Man überreicht sie der Herrin, die sie aufbindet und dann ein Trinkgeld gibt. Wer die Garbe gebunden hat, darf auch zuerst den Cider probieren. Wenn der Pächter bei der letzten Garbe nichts zu trinken bezahlt, so nennt man ihn einen Filz und Geizhals. Beim Überreichen der Garbe singt man ein Lied. — Wenn bloß noch eine Garbe zu dreschen übrig bleibt, spießt sie ein Drescher auf eine

eiserne Gabel und schreitet voran, ein anderer trägt einen Besen als Fahne, ein anderer einen Rechen; andre tragen den Herrn und die Herrin, die Rücken gegen Rücken sitzen, auf einer Trage dahin. Dahinter bilden die andern Drescher eine Art Prozession um die Tenne und singen ein Lied. (Sébillot: *Coutumes populaires.*)

Gewerbe.

Nächst der Landwirtschaft genießen die Gewerbe die höchste Wertschätzung, zu deren Ausübung mit einer gewissen Geschicklichkeit verbundene Körperkraft erforderlich ist: das Gewerbe des Zimmermanns, des Tischlers, des Maurers und des Hufschmieds; letzterer fungiert zugleich als Tier- und Zahnarzt. Die am wenigsten geschätzten Handwerke sind die, welche man sitzend ausübt: das des Schneiders, des Seilers, des Schusters und namentlich das des Webers. Auch die Müller haben einen sehr schlechten Ruf; sie werden in Sprüchwörtern und Erzählungen hart mitgenommen, und es existieren viele Spottverse auf sie:

Meunier larron,
Voleur de blé,
C'est ton métier.
La corde au cou
Comme un coucou,
Le fer aux pieds
Comme un damné,
Quat' diable' à t'entourer,
Qui t'emport'ront dans l'fond d'la mé (mer).

(Sébillot.)

Besonders geeignet ist der Bretone für das schwierige, an getäuschten Hoffnungen so überreiche Gewerbe des Seemannes. Von frühester Jugend an den Anblick des schrecklichen Meeres gewöhnt, an einen beständigen Kampf gegen die Gefahren der Stürme und Klippen, ist der Bretone einer der ersten Seefahrer der Welt; er besitzt in hohem Grade alle Eigenschaften des Seemannes: Kenntnis des Ozeans, die er sich als Schiffsjunge, dann als Fischer auf den Fahrzeugen erworben hat, die jedes Jahr die rauhe, wilde Fahrt nach Neufundland machen; dabei ist er ernst und nachdenklich, mutig, anspruchslos, gehorsam. Wieder heimgekehrt, nimmt er seine frühere Beschäftigung wieder auf, den wenig lohnenden Fischfang; er würde die Matrosen der Marine beneiden, wenn

nicht das Heimweh alle andern Gefühle in ihm ertötete. — Welche Gefahren dieses Gewerbe mit sich bringt, ergibt sich aus der traurigen Thatsache, daß die meisten Witwen und Waisen in der Bretagne solche von Schiffern sind. Darf man sich wundern, wenn der Volksdichter vor jenem todbringenden, männermordenden Berufe warnt?

Jeunesses à marier,
Approchez ici, que je vous donne un conseil.
Si vous vous mariez, comme vous le dites,
Ne prenez pas de matelots, (bis)
Ou de chagrin vous aurez lot!

(Luzel: *Sonniou,* S. 301.)

Nachdem wir oben mehr allgemeine Charakterzüge des ganzen Volkes geschildert haben, soll es die weitere Aufgabe sein, nunmehr die besonderen Sitten und Gebräuche, die sich vielfach 3 Jahrhunderte lang nicht geändert haben, die herrschenden Glaubensmeinungen und den oft krassen Aberglauben in den mannigfaltigsten Äußerungen und Erscheinungen, soweit diese mit dem Leben in Verbindung stehen, aufzuzeigen. Wir wollen den Bretonen begleiten von der Geburt bis zum Tode, wir wollen ihn sehen und kennen lernen in heiteren und traurigen Tagen.

Geburt.

Die Unfruchtbarkeit der Frauen gilt als eine Art Unglück. *„Les grandes familles, c'est la richesse des pauvres gens“.* Dies ist erklärlich; die Kinder leisten den Eltern mannigfache Dienste: sie helfen ihnen bei der Feldbestellung, sie hüten das Vieh und ersparen somit Ausgaben für Dienstboten. Familien mit 7 bis 8 Kindern sind keine Seltenheit. — Wenn die Kinder ausbleiben, wendet man sich an übernatürliche Mächte. In Lamballe wallfahrtet man z. B. zum hl. Amateur, dessen Kirchenfest am 2. Sonntage des Juli stattfindet. Auch andre männliche Heilige mußten zu diesem Zwecke behilflich sein; an ihren steinernen oder hölzernen Standbildern, die auf freiem Felde standen, rieben sich die unfruchtbaren Frauen oder kratzten an denselben mit ihren Fingernägeln. Besonders gern wurde ein gewisser Heiliger Mirli in Anspruch genommen: *A Saint Mirli — On va se frotter le nombri'.* (In Kairo gibts eine Moschee, in welcher der hl. Schech Mustafa begraben liegt. Über seinem Grabe steht eine wunderkräftige Säule; wenn eine kinderlose Frau an dem Schafte dieser Säule eine

Zitrone zerreibt und nachher den Saft aufsaugt, dann bekommt sie ganz sicher ein Bambino.) (Rittland.)

Die schwangere Frau stand unter dem besonderen Schutze des Himmels. Nie schlägt der Blitz in das Haus, das sie bewohnt. Dauert die Schwangerschaft 10 Monate, so wird die Frau einen Bischof gebären, dauert sie gar 11 Monate, so wird ein Päpstlein zur Welt kommen.

Niederkunft.

Nach dem Glauben der Bauern können gewisse Umstände sowie der Tag der Woche und des Monats, da ein Kind zur Welt kommt, Einfluß haben auf sein Schicksal, seine geistige Entwickelung und seine Charaktereigenschaften; die Sonntagskinder haben immer Glück (*sont chanceux*); die Freitagskinder sind Pechvögel. Kommt ein Kind des Nachts zur Welt, so verläßt man das Haus und sieht nach dem Sterne, der in diesem Augenblicke über dem Giebel steht. Der glänzende Stern verkündet Glück, der blasse prophezeit eine trübe Zukunft. Über das geborene Kind macht man das Kreuzzeichen und hängt ihm ein geweihtes Skapulier an den Hals.

Taufe.

Wer nie ein Kind über das Taufbecken gehalten, gehört zur Bruderschaft der Katzen (*confrérie des chats*) und wird die Hände auf dem Rücken begraben. — Am Tauftage jagt man die Hunde aus dem Hause. — Damit das Kind nicht später ins Wasser falle und ertrinke, müssen es die Paten über einen Bach tragen. — Nach der Taufe müssen sich die Paten küssen, sonst wird das Kind schwachsinnig (*innocent*). Das der Taufe folgende Geläut heißt „Mehlpapp-" oder „Hosengeläut" (*glas à bouillie, branle de culottes*). Dem unehelichen Kinde wird das Geläut versagt. Sofort nach der Rückkehr des Kindes aus der Kirche gibt man ihm Schwarzmehlbrei. In einigen Gegenden heißt das Taufessen „Nabelfrikassee" (*repas de fricassée de nombril*). Acht bis neun Tage muß das Neugeborne das Taufmützchen tragen, in dessen Innern sich ein Kreuz befindet. Dieses Mützchen wird gern von Wahrsagern benutzt. Wenn man dem Kinde das Mützchen fortnehmen wollte, würde es erkranken und keine Haare an dieser Kopfstelle bekommen.

Stillen.

Wenn eine Frau keine Milch zum Stillen hat, so pilgert sie zu den Heiligen, die welche geben können; es gibt einen

solchen in der Nähe von Dinan. Es wird erzählt, daß ein Mann, der zum Spaße dort gewesen war, mit milchgeschwellten Brüsten heimkehrte. Ob er diese seltsame Bescherung wieder losgeworden, wird nicht berichtet. Eine mittelmäßig ergiebige Amme nennt man *„Marie-pisse-trois-gouttes“*. — Die Wiegen, die meist aus Holz verfertigt und mit Schnitzereien verziert sind, werden entliehen oder geschenkt; sie dürfen nie verkauft werden. Die Wiegenlieder sind sehr rührend und fromm; z. B.

Endor, dor, mon petit enfant,
En l'honneur de monsieur saint Jean.
Tant que l'enfant dormira,
Le bon Jésus le gardera.

In der ersten Nacht darf man das Feuer nicht auslöschen, das dazu gedient hat, für das Kindchen den ersten Brei zu kochen; man muß es unterhalten, damit auch die hl. Jungfrau den Brei für den kleinen Jesus kochen kann. Dieser Brei, den man für die kleinsten Kinder kocht, ist besser als jeder andre Brei: *La „bouillie est bonne au petit enfant, la Vierge a mis son doigt dedans“*.

Gehenlernen.

Damit die Kinder schneller gehen lernen, trägt man sie am Palmsonntage in die Messe. Der hl. Genefort in der Martinkirche zu Lamballe ist der Gegenstand fortgesetzter Wallfahrten; dorthin bringt man die schwächlichen und kranken Kinder und wälzt sie auf dem Altare des Heiligen; derselbe Brauch besteht auch noch im Jura und im Pas-de-Calais (Monnier S. 585). Einem schwächlichen Kinde legt man auch getrocknete Birkenblätter in die Wiege oder man taucht es in bestimmte Quellen, um ihm Kraft und Gesundheit wiederzugeben. — Um Kinder vor Würmern zu schützen, hängt man ihnen eine Halskette von Kamillenblüten um oder eine solche von Knoblauchköpfen; auch legt man ihnen Regenwürmer auf den Magen.

Absetzen der Kinder.

Man setzt die kleinen Kinder gewöhnlich erst im 15. Monate ab; oft saugen aber 5- bis 6jährige Kinder noch. Um den Kindern das Saugen abzugewöhnen, reiben sich die Mütter die Enden der Brüste mit etwas Scharfem und Bitterem ein. Die Knaben bleiben 5 bis 6 Jahre im Röckchen, tragen aber ein Hütchen und kein Mützchen. Die Patin schenkt die erste

Hose und den Mädchen das erste Kleidchen. Am Palmsonntage trägt man die Kleinen in die Kirche und sagt zu jedem: „*Que le bon Dieu te bénisse Et que saint Pierre te grandisse!*“ Wenn die Schlafenszeit gekommen ist, spricht man zu dem Kinde: „*Le petit bonhomme Dormi va t'emporter*“ oder: „*Voilà la petite bonne femme au sable*“ (vergl. Sandmann).

Schulzeit.

Früher war der Schulbesuch auf dem Lande, namentlich im Sommer, sehr unregelmäßig; die Kinder lernten notdürftig ihre Gebete und den Katechismus, alles übrige galt als törichter Luxus. Jetzt ist dies anders geworden. Selbst die Bauern haben den Segen des Elementarunterrichts erkannt, und gar mancher sagt: „*Je veux que mon gars aille à l'école, pour qu'il ne soit pas diot* (*idiot*) *comme moi.*“ Unterwegs sammeln sich die Schulkinder und verüben natürlich, wie alle Schulkinder der Welt, allerhand Unfug. Um zu wissen, ob sie zu spät kommen werden, befragen sie verschiedene Orakel. Sie betrachten z. B. die Elstern, die am Wege sitzen. Wenn sie zuerst das Weiße der Vögel sehen, so ist dies ein günstiges Zeichen, die schwarze Farbe bedeutet dagegen Unglück und Verspätung. Von den Kindern, die „hinter die Schule“ schleichen, sagt man: „*Ils font le renard*“.

Vom Schulaustritt bis zur Gestellung.

Die Bauernkinder beginnen ihre Lehrzeit des Landlebens mit dem Hüten der Herden; schon im Alter von 7 bis 8 Jahren werden Knaben und Mädchen dazu verwendet. Da das Vieh nicht zahlreich ist, gewährt diese Beschäftigung reichlich Muße, welche zu gemeinsamen Spielen und anderem Zeitvertreib verwertet wird. Die Knaben graben in den Feldrändern gern kleine Öfen aus, heizen sie mit trockenen Zweigen von Ginster und Binsen und braten sich Äpfel, die sie von den benachbarten Bäumen stehlen. Die Besitzer drücken ein Auge zu, da diese Plünderung eine Art Gewohnheitsrecht für die Buben geworden ist. Diese Öfen dienen auch zum Wärmen des kärglichen, bescheidenen Mittagessens der kleinen Hirten. Wenn die Mädchen etwas größer geworden sind, spinnen sie vielfach beim Viehhüten, wobei ihnen die Knaben oft die Spindel halten.

Gestellung

Obgleich die Bretonen gute Soldaten sind, verlassen sie doch sehr ungern ihr Heimatdörfchen, um ins Regiment ein-

zutreten, und sie versuchen selbst durch übernatürliche Mittel sich dem Militärdienste zu entziehen. Am Ziehungstage gibt es verschiedene Begegnungen, die von guter oder schlechter Vorbedeutung sind. Wenn die erste Person, die ein Rekrut trifft, eine Frau oder ein junges Mädchen ist, ein Priester oder eine Nonne, so bedeutet dies Unglück für ihn. Er wird eine gute Nummer ziehen, wenn ihm zuerst ein Mann oder eine berüchtigte Frauensperson begegnet; letzterer bezahlt er daher auch gern einen Kaffee. Andere Mittel, um loszukommen, sind folgende: Man legt unter drei Kreuze ein Mistelzweiglein des Weißdorns. Dann läßt man drei Messen lesen; damit diese wirksam seien, muß man etwas Mistel in der Tasche haben und ein Stückchen Eisen, das man zufällig gefunden hat (vergl. Hufeisen). Wer, ohne es zu wissen, in seinem Rocke eine Nadel trägt, mit der man das Leichenhemd eines totgeborenen Kindes genäht hat, kommt sicher frei vom Militärdienste; ebenso der, dem man ohne sein Wissen den Ring einer während des Jahres verheirateten Frau oder das Taufmützchen des ersten Jungen einer Familie in die Tasche gesteckt hat. Im Morbihan, an der Grenze des bretonischen und französischen Sprachgebietes, sind verschiedene Quellen, in denen die Eltern die Rekruten waschen, um sie unverwundbar zu machen.

Brautwerbung und Verlobung.

Die Liebe, und was damit zusammenhängt, ist den Bretonen weniger eine Angelegenheit des Herzens als vielmehr eine Sache des berechnenden Verstandes; deshalb sind die Leidenschaften auch nicht sehr lebhaft, weder vor, noch nach der Hochzeit; aus demselben Grunde gibt es auch selten eine sog. unglückliche Ehe. Der eine Teil erwartet nicht viel vom andern und jeder weiß, daß er in der Ehe nicht viel Glück und Freuden zu erhoffen hat; diese Ehen gleichen Gesichtern, von denen das Lächeln verschwunden ist. Darum haben es die Mädchen gar nicht eilig, unter die Haube zu kommen. Liebeleien von 5 bis 10 Jahren sind keine Seltenheit. Das Vergnügen und der Stolz, von „guten Freunden" umschwärmt zu sein, läßt die Jungfrauen eine feste Verbindung hinausschieben, die all diesem Jugendzauber ein Ende bereiten wird, obwohl oft ihr Entschluß bereits gefaßt und die endgültige Wahl im Stillen schon getroffen ist.

Der Typus der Frauenschönheit liegt nur in der Körperstärke und der Gesundheit. Ein Mädchen mit drallem Körper

und roten Backen ist immer begehrt. Man sagt von ihr: *„Olle est ben pommée; c'est un biau brin de fille, haute comme la moitié du diable, grande perche à coucou"*. Von einem armen Mädchen sagt man: sie hat nur *son cu* (*cul*) *et sa chemise.* (Sébillot.)

Wenn ein Bauer die Absicht hat, ein Mädchen zu freien, so begibt er sich auf ihren Hof und betrachtet ihre Holzschuhe; sind diese *bausous* (*boueux*), so ist dies ein Zeichen, daß sie die Kühe gut besorgt und daß sie folglich eine gute Hausfrau werden wird. Wenn Spinngewebe im Hause vorkommen, so sagt man, daß dort keine Mädchen zu verheiraten sind.

Der Cölibat ist auf dem Lande ziemlich selten. Ein unglückliches Los wartet nach dem Tode derer, die auf Erden unverheiratet geblieben sind. Die alten Junggesellen müssen im Jenseits barfuß Dornen karren. Von einer alten Jungfer sagt man: „Sie hat gelbe Absätze; sie hat den Mittag ihres Alters überschritten". Indes können bis zum vorgerückten Alter die Mädchen immer noch die Hoffnung hegen, sich zu verheiraten; denn das Sprichwort sagt: *„N'y a point d'vieux chaudron qui ne trouve sa crémaillère"*. Aus den alten Jungfern werden nach dem Tode „Käuzchen" oder sie müssen zu Pferde auf eisernen Brechen Flachs brechen.

Wenn der Werber ins Haus kommt, legt er seinen Stock neben die Eingangsthür; wird er freundlich aufgenommen, so holt das junge Mädchen den Stock herein und stellt ihn neben die Bank des Ofens.

Oft begiebt sich der Galant unter das Fenster der Geliebten und singt z. B.:

„Il ne fait pas clair de lune,
Belle, levez-vous!
Tandis que la nuit est brune,
Venez danser avec nous!"

Will die „Schöne" dem Sänger Hoffnung machen, dann erwidert sie:

„Pourquoi, l'enfant, venir ainsi
Troubler mon sommeil?
Je n'entends pas quand il fait nuit.
Venez me voir au réveil."

Diese kleine Szene muß sich 15 Nächte hinter einander wiederholen.

Wenn auf dem Lande die Werber fortgehen sollen, so hebt die Mutter des Mädchens die Kohlen (die brennenden Schleißen) auf: eine höfliche Art, sie zu verabschieden. Werden die Kohlen nach oben gehalten, so darf der Galant wiederkommen; die nach unten gekehrten Kohlen bedeuten den endgültigen Abschied.

Will ein Mädchen einen Korb austeilen (*donner son sac*), so sagt sie z. B. zu ihrem Werber:

„*Quand les épines mortes,*
Qui sont entre votre porte et la nôtre,
Fleuriront des roses,
Vos amours seront les nôtres.“

Nach Brizeux, *tom.* I. S. 274, hatte eine dem Werber zurückgeschickte Pfanne dieselbe Bedeutung:

„ . . . . . . *la poêle retournée*
Disait: Cherchez ailleurs! Adieu, bonne journée!“

Liebesaberglauben.

Der Glaube an Vorzeichen ist auf dem Lande noch allgemein sehr lebendig. Die jungen Mädchen glauben noch mehr als die Jünglinge an diese Orakel und befragen sie gern. Die vorgeschichtlichen Bauwerke der *menhirs* und *dolmens* sind besonders das Ziel ihrer Wallfahrten; sie lassen sich „*à cu* (*cul*) *nu*“ an den Rändern und Wänden derselben hinabgleiten und wenn sie unten ankommen, ohne sich zu „schinden“, so ist dies ein Anzeichen, daß sie während des Jahres einen Mann bekommen werden.

Ein andres Mittel, um die Heiratsneugierde zu befriedigen, ist folgendes. Man wirft Stecknadeln in den Brunnen des hl. Goustan in Croisic; die Nadel muß auf den Grund sinken, ohne das Wasser zu bewegen. In der Kapelle des hl. Ufétier, der auch die Mädchen verheiraten hilft, ist der Fuß des Heiligen ganz mit Nadeln zerstochen. Diese Stiche rühren von Mädchen her, die einen Mann suchen; die Nadel muß aber ganz gerade eingestochen sein, sonst wird der Zukünftige krumm sein, verwachsen und hinkend.

Man befragt auch das Blatt der Stechpalme; die Stacheln einzeln berührend, sagt man: „*Fille, femme, veuve, religieuse*“, oder: „*Fils, homme, veuf, religieux*“; der letzte Stachel gibt die Antwort. Man entblättert auch, wie bei uns, die Marguerites, indem man dieselben Worte wiederholt. Eine günstige Vorbedeutung ist auch das Auffinden eines vierblättrigen Kleeblattes.

Will man die Person, die man heiraten wird, im Traume sehen, so muß man am ersten Freitage des Vollmondes (*crêssent*) 5 Vaterunser und 5 Ave beten, den Vollmond ansehen, dann irgend etwas, was man gerade zur Hand hat, auf ihn werfen und sagen:

„Petit crêssent, Verbe blanc,
Fais-moi venir en mon dormant
Qui j'aurai en mon vivant.“

In Plessala und auch in andern Gegenden geht der Jüngling, wenn er einem Mädchen lange genug den Hof gemacht hat, zu ihr und sagt: *„M'aimes-tu ben?“* — *„Vère don', crapaud“*, lautet die freundliche Antwort. — *„Ma itou, crache-moi dans la goule (gueule), j'te renrai (rendrai) après!“* Wenn nun das Mädchen dem Werber in den Mund — gespuckt und dieser ihr die Höflichkeit zurückgegeben hat, dann sind sie rite verlobt.

Zuweilen macht der Vater des jungen Mannes selbst den Brautwerber für seinen Sohn; er spricht dann, etwas aufschneidend, die folgenden Sätze: *„J'avons zu eune bonne année sez nous: j'avons du blé plein not' solier (grenier); j'avons du lard plein not' chânier; j'avons du cite (cidre) plein nos tonnes; j'avons du lin tant que je n'savons comment le filer. Av' ous eune fille pour nou' aider à manger tout l'la et à faire l'ouvrage?“*

Auch die Mutter geht für den Sohn auf Brautkundschaft aus; sie verkleidet sich, nimmt einen Bettelsack auf den Rücken und erscheint unerkannt bei ihrer zukünftigen Schwiegertochter.

Der gewöhnliche Heiratsvermittler aber ist der Schneider. Hat er eine *„pennerès“* (*fille à marier*) ausfindig gemacht und ihre Zustimmung erhalten, dann werden die Eltern des Mädchens davon verständigt. Wird der Bewerber angenommen, dann führt der Schneider, der ein „Ginsterzweiglein“ trägt, ihnen denselben zu in Begleitung des nächsten Anverwandten des Bräutigams. Während die älteren Familienglieder sich bekannt machen, ziehen sich die Liebenden ins andre Ende des Hauses zurück und beginnen eine intime Unterhaltung. Dieses Stündchen ist das schönste im Leben einer Bretonin; denn es ist das einzige, da der verachtende Stolz des Mannes gegenüber dem andern Geschlechte einer zärtlichen Gleichheit Platz macht. Da erwachen auch in den niedrigsten Seelen einige Liebesregungen. Niemand würde es wagen, diese

feierliche Weihestunde zu stören, wo zwei Herzen zusammenschlagen, die sich bald unter das harte Joch des Lebens werden beugen müssen. Haben die Liebenden ihr Schäferstündchen beendet, dann nehmen sie sich bei der Hand und gehen an den Tisch, wo die Eltern sitzen. Es folgt eine Art Verlobungsmahl; Braut und Bräutigam essen mit demselben Messer und trinken aus demselben Glase; dann werden die Ehebedingungen festgesetzt und man bestimmt den Tag der Hochzeit.

Zuvor aber findet eine zweite Zusammenkunft statt im Hause der Braut, *velladen* (*vue*) genannt: die „Schau". An jenem Tage ziehen die Eltern der Braut die Festkleider an; die halbgeöffneten Schränke lassen die aufgespeicherte Wäsche sehen, die ausgebreiteten Bettdecken, die Silberthaler, die in Säulen aufgeschichtet sind. An der Decke hängen prächtige, geräucherte Schinken, die Truhen strotzen von Getreide, das Zinn- und Kupfergeschirr ist blitzblank geputzt, die mit Bändern geschmückten Pferde wühlen in frischer Streu; Pflüge, Eggen, Wagen sind im Schuppen künstlerisch gruppiert, der Keller ist bis oben mit Fässern gefüllt. Leider ist diese Wohlhabenheit oft trügerisch: Wäsche, Geschirr und Thaler sind geborgt, die Fässer im Keller sind oft leer.

In der Zeit zwischen Verlobung und Hochzeit darf die Braut nicht nach der Richtung sehen, wo ihr Zukünftiger wohnt. Zu ihm zu gehen, wäre ganz unschicklich; man würde sagen: *„Elle va voir comment son lit est fait"*. Die Braut schenkt dem Bräutigam das Hochzeitshemd und Strümpfe, ein Brauch, der früher auch am französischen Hofe herrschte.

Früher nahmen die beiden Verlobten an dem Sonntage, da in der Kirche ihr erstes Aufgebot erfolgt war, jedes einen Teller und gingen sammeln. Das Mädchen, das zuerst ging, sagte: „Gebt mir, was euch beliebt, um mir warm zu machen". Der dahinter folgende junge Mann sprach: „Gebt etwas dem Warmmacher". Das auf diese Weise gesammelte Geld war für den „Warmmacher" am Hochzeitstage (den Geiger) bestimmt.

Am Verlobungstage gehen die Mädchen wie gewöhnlich auf das Feld arbeiten und zwar im Arbeitsanzuge. Wenn man sie draußen aufsucht, spielen sie die Erstaunten und Unwissenden und stellen sich, als ob sie keine Ahnung hätten, worum es sich handle.

Wann man heiraten soll, wann nicht.

Die Heiraten im Mai und August sind meist unglücklich, denn diese beiden Monate sind der hl. Jungfrau geweiht und sollen nicht durch sinnliche Freuden profaniert werden. Von den Maihochzeiten sagt der Volksmund: *„Dans les mariages du mois de mai, La pie bat le geai,* d. h. die Frau prügelt den Mann. — Es ist ratsam, nur einmal im Leben zu heiraten. Wenn eine Witwe wieder heiratet, so kommt in der Nacht der erste Mann und zieht sie an den Füßen. Wenn ein Witwer oder eine Witwe sich wieder verehelicht, so zerschlägt man alte Töpfe vor ihren Thüren; man macht eine Katzenmusik, und wenn der Mann bedeutend älter ist als die Frau, so schreit man: *„Charivari! Un vieux chat et une jeune souris!“* Wenn ein solcher Hochzeitszug vorüberzieht, hängt man auch alte Töpfe in die Bäume.

Schönes Wetter am Hochzeitstage bedeutet Glück für den Hausstand. Wenn es regnet, wird die junge Frau viele Kinder bekommen. Anderswo wieder ist der Regen eine glückliche Vorbedeutung für die Braut: die Regentropfen, die am Hochzeitstage niederfallen, sind die Thränen, die sie hätte sonst vergießen müssen.

Hochzeit.

Wenn die Hochzeit so recht zeremoniell sein soll, gehen die Brautleute selbst gemeinsam die Gäste einladen. Bisweilen erscheint zu diesem Zwecke auch der Bräutigam allein mit seinem *„garçon d'honneur“* und die Braut mit ihrer *„fille d'honneur“*.

Bei der Ankunft des Bräutigams versteckte sich in früherer Zeit die Braut hinter einem Schrank oder einem großen, weißen Tuche zugleich mit andern Damen, und der Bräutigam mußte sie durch bloße Berührung ihrer Hand oder ihres Fußes von den andern unterscheiden können.

Bevor man ins Kirchdorf aufbricht, ist die Braut verschwunden. Alle Hochzeitsgäste machen sich auf, sie zu suchen. Man findet sie gewöhnlich in einem Gewölbe, wo sie einen Topf und einen Napf neben sich hat und Strümpfe ausbessert. Der, welcher sie findet, bittet sie, sich anzuziehen und ins Kirchdorf aufzubrechen. Sie scheint nicht zu verstehen und auf alle Aufforderungen antwortet sie damit, daß sie Cider anbietet. Endlich begreift sie, worum es sich handelt, und läßt sich zum Ankleiden fortführen. Nach beendigter

Toilette bleiben noch die Schuhe anzuziehen, aber sie sind verschwunden. Die Eltern des Mädchens haben sie versteckt, meist auf dem an der Decke hängenden Brotbrette. Der *garçon d'honneur* muß sie suchen; endlich entdeckt er sie, nachdem er alle Winkel des Hauses durchstöbert hat. Nun geht es in das Kirchdorf. Die Frauen tragen ihre Haubenbänder heruntergeschlagen, wie wenn sie zu einem Begräbnisse gehen. Wenn die Braut unterwegs einen Hohlweg findet, verläßt sie plötzlich den Festzug und flieht in diesen Hohlweg. Der Ehrenjunggesell muß sie wieder einfangen; das ist eine „*happerie*“ (Haschen). Dieser Brauch des „Einfangens“ besteht noch vielfach in der Bretagne, nicht bloß auf dem Wege zur Kirche, sondern den ganzen Hochzeitstag.

Wenn der Bräutigam ein „böses“ Leben geführt hat, so legt man auf einen der Holzstege, den er überschreiten muß, eine Puppe; der Ehrenjunggesell muß sie schnell fortnehmen, ehe die andern sie bemerken. Wenn ein Mädchen Sonntags „gesponnen“, d. h. ein anstößiges Leben geführt hat, so legt man auf ihrem Kirchwege „Flachssträhne“ (*poupines*) aus.

Trauung und Heimkehr.

Wenn 3 Hochzeiten zugleich in der Kirche stattfinden, so mißglücken sie alle 3; wenn 2 Hochzeiten sind, küssen sich die beiden Bräute. Derjenige der beiden Bräutigame, dessen Kerze schlecht brennt oder am raschesten verzehrt wird, wird zuerst sterben; wessen Kerze am höchsten flammt, der wird Herr im Hause sein. — Die Braut darf den Trauring nicht bis ans letzte Fingerglied gleiten lassen, sonst wird der Mann zuviel Herrschaft haben; den Ring liegen lassen oder verlieren, bedeutet Unglück.

Nach der Trauung geht der Bräutigam allein mit seinen Zeugen in die Sakristei; die Ehrenjungfrau nimmt die Braut beim Arme und führt sie zum Muttergottesaltare, wo sie zu andächtigem Gebete niederkniet. Nach einiger Zeit holt sie der Bräutigam und führt sie gleichfalls in die Sakristei.

Dann kehrt man heim ins Haus des Bräutigams. Die Gäste, vor deren Hause der Hochzeitszug vorbeigeht, bieten dem jungen Pare Cider an, Brot und Butter. Beim Eintritt ins Hochzeitshaus kommen die Leute, welche die Tischbedienung machen sollen, heraus und bieten der Braut Brot an, Kuchen, Wein und Cider. Dann geleitet man sie an die Hausthür; hier empfängt sie die Mutter des Bräutigams. Sie nimmt ihre

Schwiegertochter an der Hand, führt sie zum Herde und überreicht ihr einen Kochlöffel, das Sinnbild der häuslichen Gewalt. — Wenn ein Mädchen in eine fremde Gemeinde einheiratet, so begleitet sie die Heimatgemeinde bis an die Grenze; dort kommt es zwischen den beiderseitigen Gemeindemitgliedern oft zu einem regelrechten Kampfe um den Besitz der Braut, und letztere kann froh sein, wenn sie mit geschundenen Gliedern und zerrissenen Kleidern davonkommt.

Hochzeitsmahl und Tanz.

Da bei größeren Hochzeiten die Zahl der Gäste oft 600 bis 800 beträgt, so wird das Mahl vielfach im Freien eingenommen. Man befestigt kleine Bänke in der Erde und wirft dazwischen einen Hügel auf, der als Tisch dienen soll. In einem Riesenkochtopfe dampft die Suppe. Bei ärmeren Hochzeiten bringt jeder Gast etwas mit: Brot, ein Schweinsbacke, Cider oder Speck. Hochzeiten letzterer Art nennt man auch „Schmetterlingshochzeiten“ oder solche armer Leute. Daran erinnert noch heute das Schmetterlingslied, worin erzählt wird, daß ein Schmetterling Hochzeit macht und verschiedene Tiere dazu einladet. Jedes Tier gibt zur Hochzeit ein bestimmtes Geschenk. *„Eh bien! dit la pie, Je suis petite et bien jolie, Je coifferai la mariée à ma façon Pour aller à la noce du papillon.“* Alle Tiere also bringen etwas mit, bloß die schäbige Katze nicht; sie besucht nach der Hochzeit die Gäste und erzählt ihnen dummdreist Folgendes: *„J'ai brûlé ma robe grise sur les tisons En léchant la marmite du papillon.“*

Der Bräutigam setzt sich nicht mit an den Hochzeitstisch; er bedient die Gäste und ißt dann allein. Die Bedienung der Braut übernimmt der garçon d'honneur. Hinter dem Ehrenplatze der Braut ist ein mit Blumen geschmücktes Tuch befestigt.

Am Ende des Mahles läßt man einen Korb mit kleinen Kuchen herumgehen und eine Tabaksdose, aus der jeder schnupfen muß, will er nicht unhöflich erscheinen. Früher machte bei den Dorfhochzeiten die Braut die Runde um den Tisch, indem sie jedem Gaste eine Börse hinhielt, worein dieser seine Gabe warf und wofür er von der Braut einen Kuß erhielt. Heutzutage schenkt man, wie bei uns, meist Haushaltungsgegenstände.

Zum Schlusse wird der *chanté (chanteau)* herumgereicht, eine Schüssel, die mit einer zweiten zugedeckt ist. Da sie nur

Knochen und Brotkrusten enthält, Sinnbilder der durch die Ehe vielfach getäuschten Hoffnungen, so hüten sich diejenigen, welche den Brauch kennen, wohl, die Schüssel aufzudecken. Wer sich anführen läßt, muß den *chanté* mit nach Hause nehmen und behalten, bis er sich verheiratet. (Ein ähnlicher Brauch existiert auch in den Dörfern der Grafschaft Glatz noch.)

An der Hochzeitstafel werden vielfach Lieder gesungen, meist fröhlichen Inhalts, oft auch traurige, tiefernste, die auf die schweren Pflichten der zukünftigen Frau und Mutter hindeuten. — In der Umgebung von Uzel bringen die guten Leutchen mit folgenden Worten den Toast auf die Braut aus: *„A vot' santé, ma commère du haout (haut) bout. J'lèv' mon drère (derrière) pour bère (boire) à vous."* Hierauf thut die Braut Bescheid und reicht ihr Glas dem Bräutigam; dann macht das Glas die Runde um den ganzen Tisch, und jeder Gast taucht die Lippen ein. Dieses Ehrenglas des Brautpares ausschlagen zu wollen, würde eine grobe Beleidigung bedeuten.

Haben sich die geladenen Gäste satt gegessen, dann kommen die Dorfarmen an die Reihe, die vom Brautpare selbst bedient werden.

Nach dem Essen wird auf der Tenne getanzt, wo sich Kuchenverkäuferinnen eingefunden haben. Die hübschesten Mädchen werden von den jungen Männern mit Pfefferkuchen regaliert, desgleichen mit — Schnupftabak. Während des Tanzes wechselt die Braut 3 bis 4 mal ihre Toilette, um zu zeigen, daß sie reich und gut ausgestattet ist.

Die Hochzeitsnacht und die folgenden Tage.

Ehemals gehörte, z. B. in Matignon, die erste Nacht der hl. Jungfrau, die zweite dem hl. Josef, die dritte erst dem Gatten; heute wohnen aber die Gatten schon am ersten Hochzeitsabende zusammen. — Wer in der Hochzeitsnacht zuerst ins Bett steigt, der wird zuerst sterben. — Die erste Nadel aus dem Brautkranze wird vom Gatten herausgezogen, der sie auch hineingesteckt hat. Die andern Nadeln verteilt die Braut unter ihre unverheirateten Freundinnen.

Man beschließt den Tag durch das sog. *anigement.* Die Vermählten werden in dasselbe Bett gelegt; dann reicht man ihnen die *grillade* (Geröstetes), aus kleinen Brotstückchen bestehend, die angefädelt und zu einem Kranze verbunden sind. Oft präsentiert man diese *grillade* in Wein und Cider,

der mit einem durchlochten Löffel gesuppt werden muß. Während das junge Par diese mühselige Suppe verzehrt, stehen oder sitzen die Gäste umher, unterbrechen die Essenden und machen oft mehr als durchsichtige Witze über die Brautnacht. — In andern Gegenden bringt man den jungen Eheleuten eine Milchsuppe um Mitternacht ins Schlafzimmer.

Wenn die Ehe glücklich werden soll, so muß am Hochzeitstage etwas zerbrechen; geschieht dies nicht durch Zufall, so zerschlägt man absichtlich etwas; auch bei den jüdischen Hochzeiten herrscht dieser Brauch.

Daß bei der Sorglosigkeit und Anspruchlosigkeit der Bretonen, namentlich der Landbewohner, oft recht leichtsinnig Ehen geschlossen werden, wird niemanden in Erstaunen setzen. Souvestre berichtet, daß Leute, die ihr Dienstverhältnis aufgeben, um sich zu verheiraten, oft nicht wissen, wo sie ihr Haupt in der Brautnacht hinlegen werden; solchen leiht man wohl ein Bett für diese eine Nacht. „Aber warum sollten sie sich um ihre Armut kümmern? fühlen sie nicht auch jene Wärme des Lebens, die ihnen Mut und Kraft verleiht, allem zu trotzen, was die Zukunft etwa Bitteres für sie vorbereitet? sie setzen eben ihre kindliche Hoffnung auf den, der die Vögel des Himmels ernährt und die Lilien des Feldes kleidet. Wenn der Mensch stets ängstlich, wachsam und besorgt sein soll, wozu braucht er denn die göttliche Vorsehung.“ — Übrigens wissen sich arme Brautleute zu helfen: sie laden alle Familien der Nachbarschaft zur Hochzeit ein. Alle kommen und bringen dem jungen Pare Geld mit oder verschiedene Erzeugnisse der Felder: Flachs, Getreide, Honig. Diese Geschenke bilden den Grundstock des Haushaltes der jungen Eheleute, die oft mehrere Hundert Frank aus diesen Liebesgaben einnehmen: „eine Art Vorschuß, den die christliche Gemeinschaft einem armen Mitbruder gewährt, damit er sich an seinem bescheidenen Plätzchen in der Welt einrichten kann.“

Haushalt und Familie.

Der Honigmonat heißt: *la bonne bérouée,* d. h. der kleine Zeitraum. Im allgemeinen sind die Ehegatten auf dem Lande nicht gerade zärtlich gegen einander. Um die Gesundheit seiner Frau bekümmert sich der Bauer nicht viel, ebenso wenig um seine eigene; erkrankt dagegen sein Vieh, so thut er, was in seinen Kräften steht. Es existiert ein charakteristisches Sprüchlein, das das Gebet des Bauern genannt wird:

Bon Dieu d'en haut Prends ma femme, laisse mes chevaux: Mein Weib, o Gott, das magst Du holen, doch laß das Pferd mir und die Fohlen. (Sébillot.)

Wenn der Mann nicht Herr im Hause ist, so sagt man, daß er ein „Kohlblatt auf dem Kopfe" habe. Die Redensart: „er hat eine grüne Nachtmütze auf", bezeichnet, daß er ohne seine Frau, mit der er nicht in Gütergemeinschaft lebt, nichts unternehmen kann.

Hat ein Mann seine Ehehälfte geschlagen, so versammeln sich die jungen Männer mit Handkarren, überfallen den Missethäter und binden ihn auf eine Radwer. Dann fahren sie ihn in den benachbarten Dörfern umher und erzählen den Streit, der die Prügel veranlaßt hat, indem sie sich möglichst derselben Ausdrücke bedienen, deren sich die kriegerischen Eheleute bedient haben.

Vernachlässigt eine Person, die früher sehr eitel gewesen ist, nach der Hochzeit ihr Äußeres, so sagt man, daß „ihr die Hörner auf den Mist gefallen sind"; eine solche Frauensperson nennt man einen „Wiedehopf".

Knaben und Mädchen.

Den Bauern gelten die Jungen als bevorzugte Kinder, da diese ihnen wichtige Dienste leisten können. Fragt man einen Landmann z. B., wie viel er Kinder habe, so gibt er wohl folgende Antwort: „Ein Kind und drei Mädchen." Knaben und Mädchen werden auch nach ihrer Kopfbedeckung benannt: Hüte und Häubchen. Im allgemeinen achten und ehren die Kinder ihre Eltern, wie sich's gebührt; deshalb ist das Duzen unter ihnen sehr selten. Auch Renan sagt an einer Stelle seiner „Jugenderinnerungen", daß er es für ganz unangemessen halte, daß Kinder die Eltern mit dem nivellierenden „Du" anreden. — *Faut point appeler sa mère jambe de brebis; ne faut pas se moquer des siens, car cela retombe sur vous!* sind volkstümliche Redensarten, die vor der Achtungsverletzung den Eltern gegenüber drohend warnen.

Mutterschaft.

Wenn eine Frau Mutter werden soll, so schickt sie Weißbrot und Glühwein an alle schwangeren Frauen der Nachbarschaft; es ist dies gleichsam ein Vereinigungsmahl zwischen der jungen Mutter und denen, die diesen süßen Namen noch erwarten. Der Wöchnerin machen dann die andern jungen

Mütter Besuche, und jede verlangt als besondre Gunst das Recht, zuerst das Neugeborene zu stillen. In ihren Augen ist das Kindlein ein Engel des Himmels; seine unschuldigen Lippen heiligen und weihen die Brust, die sie zum ersten Male drücken, und sie bringen Glück. Wenn der Tod ein solches Kind seiner Mutter beraubt, so wird das Waislein nicht verlassen. Der Dorfpfarrer kommt zu seiner Wiege, die die benachbarten Mütter umstehen; er nimmt das Kindlein in seine Arme und übergiebt es als ein von Gott anvertrautes Gut derjenigen der jungen Frauen, die er für die würdigste hält. Sind die Frauen zu arm, als daß eine allein für das Kleine sorgen kann, dann wird es ihnen allen gemeinsam übergeben; bei der einen wohnt es, und die andern erscheinen abwechselnd, um es zu stillen. Es giebt Mütter, die in der Nacht aufstehen und einen weiten Weg machen, um ihre „Muttersteuer" zu entrichten.

Los der Frauen.

Überhaupt hat die bretonische Frau ein gar hartes Los; trotzdem ist sie anspruchslos, unterwürfig, geduldig und fromm; sie fügt sich willig dem Joche des Mannes und nimmt das Leben mit Entschlossenheit und Entsagung als eine Prüfungszeit hin, in der ihr alles, was nicht Elend und Schmerz ist, als Gnade gilt. „Man thut unrecht daran, als kleines Kind zu lachen; denn das Leben ist so traurig und ernst; man thut unrecht daran, die Milch der Amme süß zu finden, denn das Leben ist so bitter!" Welch' trübe Schwermut, welch' herbe Enttäuschung spricht nicht aus diesen Worten!

Die Priester.

Der einzige mitleidige Tröster der armen bretonischen Frau ist der Pfarrer *(recteur)*. Der Priester der Bretonen *(cloarek)* stammt meistens aus der untersten Volksklasse. Nach einem Jugendleben ohne jeden Sonnenschein, das getrübt ist durch die finstern Wolken der Armut und ungezählter Entbehrungen und Demütigungen, erklimmt er mühsam und ohne große Hoffnungen auf eine merklich bessere Zukunft den ihm von weitem leuchtenden Gipfel seines Glückes und wird gewöhnlich ein heiligmäßiger Priester, im voraus geweiht durch sein Elend und seine harten, bitteren Studien. Er geht der Welt und der Zukunft entgegen wie Christus, sein hehres Vorbild, dem Kalvarienberge, mit seiner Dornenkrone auf dem Haupte und seinem drückenden Kreuze auf den Schultern. Er

wird deshalb auch wie ein höheres Wesen verehrt. Er scheidet förmlich aus der Familie aus, jede Vertraulichkeit schwindet zwischen ihm und seinen Verwandten; die eigene Mutter wagt es kaum, ihm freundschaftlich die Hand zu drücken. Der *recteur* ist allen alles: Helfer und Berater in der Not, Tröster im Leiden, Richter in Streitigkeiten. Mit einer groben, durch Regen und Sonne entfärbten Sutane bekleidet, eisenbeschlagene Schuhe an den Füßen und einen Stock in der Hand, wandert er auf den schmutzigen Straßen dahin, durch das hohe Haidekraut, bringt den Sterbenden die letzte Wegzehrung, den Toten die Gebete der Erlösung. Unwissend wie jene Fischer, die ihre Netze liegen ließen, um „Menschenfischer" zu werden, besitzt er wie jene den Glauben, der das Wort lebendig macht und ihm die Gewalt des Donners verleiht.

Obwohl sich der Geistliche im allgemeinen großer Achtung erfreut, fehlt es auch nicht an Redensarten, die auf das Gegenteil schließen lassen: *Gras et gros comme un recteur; paresseux comme un curé; ils (les curés) aiment mieux les maisons riches que les pauvres*!

Vor einigen Jahren war der Ersatz des Klerus leichter als heutzutage. Kaufleute und Großgrundbesitzer waren noch stolz darauf, einen ihrer Söhne als Geistlichen zu sehen. Ein solcher Priester pflegte dann, behauptet man, bei seinem ersten Hochamte zu singen: *Dominus vobiscum; mon père est un riche homme!*

Winterabende.

Während des Winters werden die Abende *(veillées)* oft bis Mitternacht verlängert. Nach gemeinsamer Hersagung des Abendgebetes und Vorlesung des Lebens des Tagesheiligen gruppieren sich die Männer des Hauses, alles feste, wetterharte Bauern, rings um den Herd. Die Kinder kriechen ihnen zwischen den Beinen umher oder hocken an den beiden Enden des Ofens. Während die Kleider trocknen, die in trüben Wolken Regen und Schnee, womit sie seit dem frühesten Morgen durchtränkt waren, verdunsten lassen, werden die Zungen nach und nach lebendig. Man bespricht die Arbeiten des Gutes und erzählt die Tagesneuigkeiten; sind diese Gegenstände erschöpft, dann kommen die wunderbaren und schrecklichen Geschichten an die Reihe, besonders wenn eine rechte bretonische *filanderie* oder *filerie* (Spinngesellschaft) versammelt ist. Alle Frauens-

personen, die dorthin kommen (es sind deren bisweilen 30 bis 40), bringen einen Strähn Flachs mit zum Spinnen. Klagend schnurren die Rädchen und eintönig. Aber plötzlich stimmt ein junges Mädchen oder eine alte Magd die erste Strophe eines uralten Liedes an; sofort verstummt das Geplauder der Männer; sie horchen still und aufmerksam, die Pfeife im Munde. — Es gibt eine Masse uralter Spinnlieder, von denen viele erhalten sind; eines der ältesten hat uns Sébillot überliefert:

Au beau clair de la lune
J'allais me promener;
Je croyais voir ma maîtresse en figure,
Mais ce n'était que le beau clair de lune.
Rossignolet sauvage,
Messager des amants,
Va-t'en zy va
Lui porter une lettre à celle-là
Que mon joli cœur aime.

Rossignol prit sa volée,
Au joli bois s'en va.
S'en est allé de bocage en bocage,
Il l'a trouvée à l'ombre du feuillage.

Que le bonjour, la belle,
Bonjour vous soit donné.
De votre amant
J'apporte des nouvelles,
Si vous l'aimez autant
Comme il vous aime.

De l'aimer comme il m'aime,
Cela ne se peut pas.
Il a toujours en sa jolie croyance,
De m'emmener dans son beau pays de France.

Dans son beau pays de France,
Non, non, je n'irai pas.
Je n'aurais là
Ni germains, ni germaines,
A qui conter mes douleurs et mes peines.

Si fait, si fait, la belle,
Y a des parents assez;
Vous trouverez des germains, des germaines,
A qui conter vos douleurs et vos peines.

Dieses sanfte, freundliche Liedchen voller Innigkeit und Heimatliebe gehört in die Klasse der *Sonniou* (sing. *sôn*), Lieder, welche zarte menschliche Gefühle zum Ausdruck bringen: Liebe, Hoffnungen und Enttäuchungen, kindliche Spiele und Reigen. Die zweite Gattung der Volkslieder sind die *Gwerziou* (sing. *gwerz*), traurige, fantastische und tragische Gesänge, welche die feudalen und halb barbarischen Sitten des 11., 12. und 13. Jahrhunderts zum Inhalte haben und eine gewisse Rauheit und Wildheit atmen.

Weihnachten.

Alle Feste der Bretonen werden mit sinniger, aufrichtiger Frömmigkeit gefeiert, besonders aber das Weihnachtsfest. — Ehemals thaten sich am hl. Abende die Jungen in den Dörfern zusammen, nahmen einen Bettelsack auf ihre Schultern und klopften an die Thüren der Meierhöfe. Dort sangen sie ein Weihnachtslied und erhielten als Belohnung ein Stück Speck. Bisweilen stiegen Jungen und Mädchen in die Bäume oder auf Strohhaufen und sangen in der hl. Nacht; von Dorf zu Dorf erklangen die Gesänge. Es folgt ein kleines Liedchen:

Quatre petits anges
Descendant du ciel,
Chantant la louange
Du Père éternel;
Saint Joseph, son père,
Saint Jean, son parrain,
La bonne sainte Vierge,
Qui lui chauffe les mains.
Est-il beau, bergers?
Est-il beau? —
Plus beau que la lune et que le soleil.
Jamais dans le monde on n'a vu
Rien de pareil. (Sébillot.)

Wenn man in Carnac um Mitternacht auf den Kirchhof geht, findet man alle Gräber offen; die Kirche ist hell erleuchtet; 2000 Skelette liegen andächtig auf den Knieen; auf der Kanzel steht der Tod als Priester gekleidet und predigt.

Der Weihnachtszauber, besonders die Erinnerung an die Mitternachtsmesse (*messe* oder *office de minuit*) begleitet den kindlichen Bretonen sein ganzes Leben und läßt ihn nimmer los. Selbst das 80jährige gebrechliche Großmütterchen macht

sich auf, um noch einmal — vielleicht das letzte Mal! — das Weihnachtsfest im kleinen Dorfkirchlein feiern zu sehen. „Noch einmal Weihnachten! Geliebtes Fest der Jungen und der Alten! Der Familienspaziergang beim Klange der Weihnachtsgesänge auf den weißbeschneiten Pfaden, im Scheine der Harzfackeln, die geheimnisvolle Messe, die eilige Heimkehr inmitten des andächtigen Schweigens, das Vergnügen, im Hausflur den feinen Schneestaub abzuschütteln, das fröhliche Mitternachtsmahl und vor allem das lange Wachbleiben beim hellen Scheine des großen Holzscheites, das einem die Füße wärmt und die Gesichter vergoldet.“ (*Contes de Fées*, S. 93, Ausgabe Freytag.)

Selbst ernste Männer können sich dieser zauberhaften Jugenderinnerung nicht entschlagen. So sucht z. B. Brizeux, als längst der Dichterlorbeer sein Haupt schmückte, einmal am Weihnachtsabende, von allen unerkannt, sein Heimatdörfchen auf, um wieder im kleinen Kirchlein der Mitternachtsmesse beizuwohnen mit seinem Jugendfreunde Joseph Daniel. Er schreibt darüber:

„Par un gai carillon enfin fut annoncé
L'office de Minuit. „Le chemin est glacé,
Disait Joseph Daniel, en traversant la lande;
Chaque pas retentit. Comme la lune est grande!
Entends-tu, dans le pré, des voix derrière nous?“
— „Oui, j'entends des chrétiens, des pasteurs comme vous!
Ils ont vu cette nuit la légion des anges
Passer et du Très-Haut entonner les louanges;
Gloire à Dieu! gloire à Dieu dans son immensité!
Paix sur la terre aux cœurs de bonne volonté!
Et tous vont adorer Jésus, l'enfant aimable,
Le roi des pauvres gens, le dieu né dans l'étable.“

Toute l'église est pleine, et, courbant leurs fronts nus,
Les pieux assistants chantent l'enfant Jésus;
Chaque femme en sa main porte un morceau de cierge;
On a placé la crèche à l'autel de la Vierge;
Je reconnais les saints, la lampe, les deux croix;
Enfin tout dans l'église était comme autrefois.
Je restais comme une ombre, immobile à ma place,
Muet, ou pour pleurer, les deux mains sur ma face.

(*La Bretagne et les Bretons;* S. 93,
Ausgabe Velhagen-Klasing.)

Gründonnerstag.

Am Gründonnerstage führte man die Kinder, so erzählt Renan, in die Kirche. Dort verband man ihnen die Augen und sie hörten, wie alle Glocken, von der größten bis zur kleinsten, mit dem schönen Spitzenkleidchen geschmückt, das sie an ihrem Tauftage trugen, ernst summend die Luft durchzogen, um nach Rom zu pilgern und sich vom Papste weihen zu lassen. Am Ostermorgen kehrten sie wieder zurück.

Johannisfest.

Das Johannisfest ist besonders merkwürdig in der Nieder-Bretagne. Schon am Vorabende sieht man Scharen zerlumpter kleiner Jungen und Mädchen von Thür zu Thür gehen und kleine Almosen erbetteln. Es sind die armen Leute, die ihre Kinder betteln schicken, um aus diesem Erlös eine Binsenfackel zu kaufen, die sie dem „hl. Herrn Johannes“ zu Ehren anzünden wollen. Am Festabende selbst (24. Juni) sieht man plötzlich auf einem Felsen, einer Bergspitze ein Feuer aufblitzen, dann ein zweites, ein drittes, dann Hunderte am weiten Horizonte. Von weitem hört man einen wirren, heitern Lärm und eine seltsame Musik, ein Gemisch von metallischen Klängen und Harmonikatönen. Indessen antworten sich die Hirtenmuscheln von Thal zu Thal; die Bauern singen frohe Lieder; die jungen Mädchen, mit ihren Festkleidern geschmückt, tanzen um das Johannisfeuer; denn man hat ihnen gesagt, sie werden sich im Laufe des Jahres verheiraten, wenn sie neun Feuer um Mitternacht sehen. Die Pächter treiben ihre Herden herbei, um sie über das hl. Feuer springen zu lassen; dies schützt sie vor Krankheit. Dann bilden sich Reihen, und man gewahrt springende Ketten von Schatten, die um diese Feuer kreisen, schreiend und jauchzend. Um die Flammen sind gewöhnlich leere Sessel gestellt für die Schatten der Toten, welche sich dort niederlassen, um die Gesänge anzuhören und die Tänze zu betrachten. In vielen Gemeinden zündet der Pfarrer selbst das Freudenfeuer an, das mitten im Dorfe vorbereitet worden ist.

Die Bretonen bewahren sorgsam einen Feuerbrand *(brandon)* vom Johannistage auf. Dieser Brand, mit einem am Palmsonntage geweihten Buchsbaum und einem Stück Dreikönigskuchen neben ihr Bett gestellt, schützt sie vor dem Blitze. — Dann streiten sie sich hitzig um den Blumenkranz, der das hl. Feuer überragt. Diese Blumen sind ein Talisman gegen Schmerzen

des Körpers und gegen Leiden der Seele. Junge Mädchen hängen sie auch an einem roten Faden an die Brust, um die nervösen Schmerzen zu vertreiben.

Allerseelen.

Am Allerseelentage bekleidet sich die ganze bretonische Bevölkerung mit düsteren Trauergewändern. Heute ist das wahre Familienfest, die Zeit der Erinnerungen, und der ganze Tag wird mit frommen Übungen hingebracht. Männer und Weiber, Greise und Kinder, alle erscheinen auf dem Kirchhofe, wo der Priester für die lieben Toten betet und ihre Gräber einsegnet. Dann drängt sich die schwarze Menschenflut in die Kirche. Einen leeren Katafalk besprengt der Pfarrer mit Weihwasser und erteilt allen Seelen die Absolution. Die Männer knieen auf dem Boden und beten gesenkten Hauptes für ihre Lieben, die Frauen stehen da mit gefalteten Händen; ihre Gesichter sind sehr blaß unter den Häubchen von weißer Wolle, ihre Augen blicken trostsuchend und vertrauensvoll zum Himmel.

Nach dem letzten Gebete ergießt sich die Menge wieder auf den Kirchhof. Männer und Frauen, bis dahin gesondert, ordnen sich familienweise und suchen die Gräber der ihrigen auf. Der ganze Friedhof ist voll von Leuten, die unbeweglich auf den großen Steinen knieen; einige tragen in ihren hohlen Händen Weihwasser herbei, das sie über den Gräbern ausschütten, andre machen Kreuzzeichen über die Toten, andre sind in andächtigem Gebete versunken. Dann erhebt sich jede Gruppe, verläßt den Kirchhof und kehrt ins Dörfchen zurück. — Düstre, unheimliche Nacht umfängt die Erde; Stille und Friede allüberall. Doch horch! da singen zwei alte zitternde Stimmen an einer Thür ein klagendes Lied: es sind zwei alte Frauen, zwei uralte Bettlerinnen. Sie kommen, um in Jesu Namen diejenigen zu wecken, die schlafen, und fordern sie auf, für die armen verlassenen Seelen zu beten.

„*Mon fils, ma fille, vous êtes couchés*
„*Sur la plume très douce et très molle,*
„*Et moi, votre père, et moi, votre mère,*
„*Dans le Purgatoire, au milieu des flammes.*
„*Vous êtes dans votre lit couchés à votre aise.*
„*Les pauvres morts ne sont pas à l'aise.*

„*Nous sommes dans le feu et dans l'angoisse:*
„*Feu sous nous, feu sur notre tête,*

„Feu en haut et feu en bas!
„Priez Dieu pour les morts!
„Un drap blanc et cinq planches,
„Une torche de paille sous leurs têtes,
„Cinq pieds de terre sur leur corps,
„Voilà tous les biens dans le monde où je suis."

Und ihre zitternden Hände ausstreckend, gehen die beiden Alten von Thür zu Thür, um diejenigen zu wecken, die der Tod noch nicht berührt hat, damit sie auf die Kniee fallen und um die Erlösung ihrer heimgegangenen Verwandten beten,

Jetzt folgt die Nacht, da niemand sein Haus verlassen darf; denn diese Nacht gehört den irrenden Seelen. Die Toten sprechen mit einander und sie nennen die Namen derjenigen, die ihnen im nächsten Jahre nachfolgen werden; wer sie belauscht, hört unfehlbar seinen eigenen Namen nennen. Deshalb bleibt man zu Hause; man zündet ein helles Feuer auf dem Herde an, damit sich am „Totenscheite" *(bûche des trépassés)* die armen Toten wärmen können, die immer frieren; auf den Tisch stellt man Milch und Gebäck, damit sie sich satt essen können, denn die Ärmsten haben immer Hunger. Und wenn man dann das Lager aufsucht, „den Schlafsarg jedes Tages", dann denkt man, furchtdurchschauert, an die Ruhe des Schlafes in den fünf Brettern, an jenes Totenbett, von dem man nimmer sich erhebt. (Figaro, 2. Nov. 1895.)

Der Tod.

Der Tod, das große Geheimnis der Bretonen, wird durch viele Vorzeichen angekündigt, die man *avisions* nennt.

Es fällt ein Packet zur Erde; es werden in einem Zimmer Seufzer ausgestoßen; die Glocken fangen von selbst zu läuten an, um den Tod eines in der Ferne gestorbenen Verwandten zu verkünden; man hört Tritte auf dem Speicher; unsichtbare Hände ziehen einem die Bettdecke fort; man sieht Hände in der Luft und hört Blutstropfen zur Erde fallen. Wenn die Hunde laut bellen, wird jemand im Hause sterben; wenn die Raben lange an einem Orte krächzen oder um ein Haus herumpicken, wird jemand in der Nachbarschaft sterben. Wiederholtes Schreien des Käuzchens kündet den Tod. Wenn man auf einem Wege eine große Zahl Elstern schwatzen hört, so ist dies ein Zeichen, daß demnächst ein Begräbnis dort vorbeiziehen wird. Der Glaube, daß aus der Seele ein Schmetterling werde, ist auf dem Lande noch ziemlich ver-

breitet. Wenn man daher abends im Hause kleine weiße Schmetterlinge flattern sieht, so verkündet dies den Tod eines seiner Bewohner. Die Leute glauben, dies seien Seelen Abgeschiedener, die jemanden suchen, um ihn mitzunehmen. (Auch die Griechen nannten den Schmetterling eine flatternde Seele: ψυχή πετομένη.)

Die Bauern stellen sich den Tod als einen Schnitter vor mit Sichel und Leichentuch. Wenn jemand dem Tode verfallen ist, so sagt man: „Er hat den Tod zwischen den Zähnen; er ist mit seinem Faden bald zu Ende“, eine verblaßte Erinnerung an den Faden der Parzen; „die Maulwürfe werden ihm bald über den Rücken kriechen.“ Gar mancher aber, der gern sterben möchte, kann es nicht; denn: *Mort désirée, vie prolongée.*

Wenn es einen Todesfall im Hause gibt, so legt man weiße Tücher in alle Betten und man macht Wäsche; man hält das Pendel der Uhr an und gießt das Wasser aus allen Gefäßen, damit die Seele des Verstorbenen nicht ertrinke. Wenn der Sterbende den letzten Seufzer gethan, zündet man eine Kerze an und besprengt das Bett mit Weihwasser. Die Flachssträhne, die im Hause hängen, werden fortgenommen, damit die Seele sich nicht darin verfange. Man sperrt die Hühner ein und verwehrt den Katzen das Betreten des Hauses.

Auch die Tiere nehmen Anteil an der Trauer. Fast überall hängt man ein Stück schwarzes Tuch an die Bienenstöcke; die Grille stellt zum Zeichen der Trauer 6 Monate das Singen ein.

Die Seele desjenigen, der nach hartem Todeskampfe und im Zustande der Sünde gestorben ist, verläßt den Körper unter der Gestalt eines schwarzen Raben. War der Tod sanft, so fliegt die Seele als weißer oder grauer Schmetterling fort, je nachdem der Tote das Paradies oder das Fegefeuer verdient hat. Ist jemand ermordet worden, so bricht die Wunde wieder auf, wenn der Mörder sich der Leiche nähert.

Man hüllt den Toten in seine Sonntagskleider, legt ihm einen Rosenkranz zwischen die Finger und ein kleines Kreuz auf die Brust; man bedeckt ihn mit einem Leichentuche, läßt aber das Gesicht frei. Eine junge Frau wird in ihrem Hochzeitskleide eingesargt. Neben das Bett stellt man ein Kreuz und eine Schüssel mit Weihwasser; mit einem Palmzweige vom Palmsonntage besprengt man das Antlitz des Toten.

Begräbnis.

Meist wird der Tote zu Grabe getragen; fährt man den Leichnam auf einem Karren, so errichtet man darüber ein mit weißem Tuche überspanntes Zelt. Junge Mädchen werden von weiß gekleideten Mädchen getragen, Jünglinge von ihresgleichen, alle andern Toten von Männern; jedoch fungieren in einzelnen Gegenden auch Frauen als Trägerinnen. Der nächste Verwandte trägt das Kreuz dem Zuge voran, die andern folgen am Ende des Zuges. In Ercé erscheinen die Verwandten beim Begräbnisse in Arbeitskleidern, nicht im Sonntagsstaate.

Trauer und Totenkult.

Die Trauerfarbe ist gewöhnlich schwarz oder braun; übrigens ist, außer rot und gelb, auch jede andre Farbe zulässig. Die Kopfbedeckung der trauernden Frauen ist in einen großen, langen Überzug (*fourreau,* Futteral) aus braunem Stoffe eingehüllt, der dem Kopfe eine unförmliche, unheimliche Gestalt gibt. Wer Trauer hat, steht während des Gottesdienstes beim Evangelium nicht auf. Wenn in einem Dorfe jemand gestorben ist, kleiden sich den nächsten Sonntag alle Dorfbewohner, auch die Nichtverwandten des Toten, in Trauer. Durch diese sinnige Äußerlichkeit bezeugt man den Hinterbliebenen die allgemeine Anteilnahme. — Der Totenkult wird in der Bretagne sehr weit getrieben. Die eigentliche Triebfeder hierzu ist aber mehr die Furcht vor dem Toten als eigentliche Pietät. Die Verstorbenen nämlich, die von ihren Verwandten vergessen werden, wissen sich dafür zu rächen. Deshalb sind die Kirchhöfe meist gut gepflegt, die Gräber mit Blumen und Muscheln geschmückt.

Der Totenwagen.

Der Totenwagen ist ein Wagen, der von niemandem gezogen wird und der knarrend und quietschend dahinfährt, um seine Opfer zu holen. Es sitzen Musikanten darauf und Leute, die Feuer aus der Nase blasen. Der schreckliche Wagen fährt durch Hohlwege und über Felder, rasch wie der Wind, vom Teufel gelenkt, und zermalmt alle, die nicht schnell genug bei Seite treten. Er heißt *Kar (Karriguel) an Ankou* und schafft die Toten fort. An andern Orten glaubt man, er sei von 6 Rappen oder 6 Schimmeln gezogen und werde vom Tode *(Ankou)* gelenkt.

Die Totenbucht.

Am Allerseelentage hallt die Totenbucht *(Baie des Trépassés)* von Klagelauten wider und Seufzern. Die Seelen der Schiffbrüchigen erheben sich auf den Wogenkämmen als weißer flüchtiger Schaum. Alle die, deren Körper das Land bewohnten und deren Leichentuch die nassen Wellen wurden, sammeln sich an diesem Orte; hier treffen sich die, welche sich im Leben liebten und die sich im Tode verloren haben. Jede Woge trägt eine Seele, die die Seele eines Bruders, eines Freundes oder einer Geliebten sucht; wenn sie sich treffen, dann lassen sie ein klagendes Murmeln vernehmen, bald aber werden sie von der Flut fortgetragen, deren Laufe sie folgen müssen. Bisweilen vernimmt man auch ein wirres Seufzen und Stöhnen und Jammern: es sind Seelen, die ihre Geschichte erzählen: süße, junge Mädchen, die auf einer Fahrt ertranken; derbe, schwielige Matrosen, die das Weltmeer verschlang und die angesichts ihres Heimatstrandes seufzen, wo man sie nicht mehr erwartet; arme Fischer, vom Sturme verschlagen, die wie zu ihren Lebzeiten an der Küste kreuzen und dabei ihr Liedchen pfeifen. Wenn der Strandbewohner vom Lande her diese Klagen vernimmt, dann muß er sich bekreuzen und die Totengebete verrichten.

Aberglauben.

Um kranken kleinen Kindern zu helfen, wandte man verschiedene Zaubermittel an. Renan erzählt von sich S. 77 in seinen „Jugenderinnerungen“: „Ich kam vorzeitig und so schwach auf die Welt, daß man zwei Monate lang für mein Leben besorgt war. Gode, die alte Zauberin, sagte meiner Mutter, daß sie ein sicheres Mittel wisse, um meine Zukunft zu erfahren. Sie nahm eines meiner Hemdchen und ging eines Morgens damit zum hl. Teiche; strahlenden Antlitzes kehrte sie wieder: „Er will leben!“ schrie sie. „Kaum aufs Wasser geworfen, strebte sein Hemdchen nach oben.“ Wenn, ich sie später traf, glänzten jedes Mal ihre Augen. „Ach, wenn Sie gesehen hätten, wie die beiden Ärmchen sich streckten!“ Seitdem war Renan von den Feeen geliebt, und er liebte sie wieder.

Wenn das Erstgeborene zur Taufe in die Kirche gebracht wird, bindet ihm die Mutter ein Stück Schwarzbrot um den Hals, ein Zeichen des armseligen Loses, das seiner auf dieser

Welt wartet. Die bösen Geister werden sehen, daß es kein reiches Kind ist und werden es nicht verhexen.

Wenn eine Mutter ihr Kindchen durch den Tod verloren hat, so betet sie inbrünstig am Marienaltare und setzt dann dem Jesuskinde das Taufmützchen ihres verstorbenen Lieblings auf; dieses Geschenk soll dem kleinen Toten die Freundschaft des Jesuskindes im Himmel erwerben helfen.

Wie sucht man einen Ertrunkenen? — Die ganze Familie versammelt sich in Trauer; man steckt eine angezündete Kerze in ein Schwarzbrot und überläßt es nun den Wellen des Meeres. Der Finger des barmherzigen Gottes wird das schwimmende Brot an die Stelle führen, wo der Leichnam liegt; man wird ihn auffinden und in hl. Erde begraben können.

Wie entdeckt man einen Dieb? Der Bestohlene begiebt sich montags früh nüchtern an den Brunnen des hl. Michael und wirft Brotstückchen von gleicher Größe hinein, indem er dabei nacheinander die Personen nennt, die er im Verdachte hat. Wenn eines der Stückchen untersinkt, so ist der Name desjenigen, der beim Hinabwerfen ausgesprochen wurde, der des gesuchten Diebes.

Notre Dame de la Haine. Der alte, wilde Celte hatte dem Hasse einen Altar gebaut. Nach seiner Bekehrung zum Christentume war ihm das Laster des Hasses geblieben und er dachte, seinen Kultus beibehalten zu können, indem er einfach die Gottheit wechselte. Er sah in Christus und seiner Familie nur göttliche Wesen, die an Macht seinen alten Götzen überlegen seien. So wurde das, was einem barbarischen Gotte zugehörte, auf die Mutter Jesu übertragen und so sah man allmählich Kapellen erstehen, worin „Unsre Liebe Frau des Hasses" angerufen wurde. Auch heute noch sieht man gegen Abend heimlich schüchterne Schatten zu einem solchen Gebäude schleichen, das auf einem kahlen Hügel steht. Junge Mündel, die der Aufsicht ihrer Vormünder überdrüssig sind, Frauen, die von ihren Männern zu hart angefaßt werden, sie beten dort um den Tod der ihnen verhaßten Person. Drei andächtig gebetete Ave bringen im Laufe des Jahres unwiderruflich Erhörung!

Die Tiere und der Gottesdienst.

Auch die Tiere haben Anteil am Gottesdienste. In Montcontour (Tréguier) ist ein berühmter Wallfahrtsort des hl. Mathurin, der so mächtig ist, daß er nach der naiven

Meinung der Bewohner des Ortes hätte der liebe Gott werden können, wenn er es nur — gewollt hätte. An seinem Namensfeste strömen alle Bauern herbei und führen ihre Rinder mit sich, die sie die Reliquie des Heiligen berühren lassen, die in einer silbernen Büste eingeschlossen ist. Vor der Heimkehr zündet jeder Gläubige eine Kerze an, die er im Kirchlein des Heiligen aufsteckt. Diese Wogen von Männern und Frauen, von Kindern und Rindern bieten einen seltsamen Anblick dar, wenn sie um den Altar fluten in einem Walde von flimmernden Kerzen. Ein solcher Wallfahrtszug heißt *Pardon.* Gar eigenartig und lieblich ist der *Pardon des Oiseaux*, der alljährlich um die Pfingstzeit im Walde von Carnoet im Letathale stattfindet, ein reizendes Fest, wo alle Käfige an die Buchenzweige gehängt sind, wo man tanzt und singt beim Zwitschern und Flügelschlagen der Vöglein.

Abergläubische Verbote.

Das Brot ist die heiligste Gottesgabe; man darf es nicht verkehrt, d. h. mit der Kruste nach unten legen; auch ist es verboten, den Tieren davon zu geben, es umkommen zu lassen oder auf die Erde zu werfen. (Wenn letzteres dem Grafschafter frommen Dorfbewohner aus Versehen begegnet, wird er nie unterlassen, sich dieserhalb zu entschuldigen mit den Worten: „Gott verzeih mir's!") Ehe man ein frisches Brot anschneidet, macht man übrigens in der Bretagne (wie bei uns) mit dem Messer ein Kreuzzeichen darauf. — Die Schwalbennester darf man nicht zerstören; die Schwalben, die Vögel des Friedens, bringen dem Hause Glück. — Einen Dreifuß darf der Bretone nie mit den Beinen nach oben hinstellen (bei uns in der Grafschaft Glatz gilt ein entsprechendes Verbot bezüglich des Messers).

Gespenster.

Der Glaube an Gespenster *(revenants)* ist ziemlich allgemein verbreitet. Viele wirklich tapfere Leute, die vor dem stärksten Manne nicht zurückweichen würden, vermöchte man um alles Gold der Welt nicht dazu zu bewegen, mitten in der Nacht auf einen Kirchhof zu gehen. Auf dem Lande würde niemand es wagen, in der Nacht in einem Zimmer zu bleiben, wo es umgeht (*ou il revient*). Viele alte Schlösser haben ihr besonderes Gespensterzimmer. Überall lebt der bretonische Bauer mitten unter Toten: er hört sie seufzen in Wäldern und Lichtungen.

Zum Schlusse lasse ich ein Liebesliedchen folgen und einiges aus der Spruchweisheit (Sagesse) der Bretonen.

La Chanson de la Petite Bergère.

En revenant de la chasse
Je rencontrai
Une fillette aux cheveux blonds,
Aux deux yeux bleus.
Et la fillette chantait
Sur la lande,
D'une voix alerte et gaie,
La chanson de son doux Jean.
Moi de lui demander,
Comme elle était jolie,
Si elle me donnerait un baiser
Pour de l'argent.
„Je n'embrasse pas,“ dit-elle.
„Pour de l'argent;
„Pour rien, quelquefois . . .
„Oui, quand cela me plaît.
„Je ne risque pas ma peau
„Sur l'herbe verte;
„Sur la plume ou la balle d'avoine
„Je ne dis pas encore . . .“

Sagesse de Bretagne. (Brizeux.)

Mieux vaut sagesse que richesse.
Qui ne sait pas, trouvera à apprendre.
Le navire qui n'obéit pas au gouvernail
Devra obéir aux écueils.
Qui ne sait pas obéir, ne sait pas commander.

Celui qui veut, celui-là peut.

Pauvre qui s'enrichit, dit-on,
Devient pire que le démon.
Un bon ami vaut mieux qu'un parent.
Désir de Dieu et désir de l'homme sont deux.

Après le rire les pleurs,
Après les jeux les douleurs.

Vieillard, du vin vieux dans votre verre:
Dans votre tasse, jeune homme, de l'eau froide.

Femme qui boit du vin,
Fille qui parle latin,

Soleil levé trop matin:
Dieu sait quelle sera leur fin.
Qui est maître de sa soif,
Est maître de sa santé.

Glatz, Dezember 1901.

Dr. Mühlan.

Bretonische Litteratur.

É. Souvestre: Les Derniers Bretons. } Paris, Calmann Lévy.
" Les Derniers Paysans. } Paris, Calmann Lévy.
" Le Foyer Breton. } Paris, Calmann Lévy.

P. Sébillot: Littérature orale de la Haute-Bretagne.
M. Luzel: Légendes chrétiennes de la Basse-Bretagne.
P. Sébillot: Traditions et superstitions de la Haute-Bretagne.
" Coutumes populaires de la Haute-Bretagne.
M. Luzel: Contes populaires de la Basse-Bretagne.
A. Orain: Le Folk-Lore de l'Ille-et-Vilaine.
De Villemarqué: Barzas Breiz.
Quellien: La Bretagne Armoricaine.
" Breiz: Poésies Bretonnes.
} Paris, Maisonneuve.

M. Luzel: Sonniou Breiz-Izel. Paris 1890. É. Bouillon.
Brizeux: Oeuvres complètes. Paris 1860. Michel Lévy.
E. Renan: Souvenirs d'Enfance. Paris 1883.



Studien zur Pastourelle.

Die vorliegende Arbeit geht auf einen Vortrag zurück, den ich gelegentlich vor einem engeren Kreise zu halten hatte. Damals versuchte ich ein Bild von den Hauptformen und dem Grundcharakter der Pastourelle zu entwerfen, ihre verschiedene Entwickelung im Norden und im Süden der Loire zu schildern und die wichtigsten Theorieen über ihre älteste Gestalt und ihren Ursprung und über die Beziehungen der provenzalischen Gruppe zu der altfranzösischen auseinanderzusetzen. Der ästhetische Reiz der Dichtungen zog mich an wie jeden, der sich näher mit ihnen beschäftigt; die äußere Geschichte des Genres war in den Hauptzügen bekannt, aber die Bildung eines sicheren Urteils über die Grundprobleme war bei der Vielseitigkeit der Fragen und dementsprechend auch der vorgeschlagenen Lösungen nicht leicht. Von den mehr oder minder abweichenden Ansichten, die Brakelmann[1]), Gröber[2]), Schultz-Gora[3]), Jeanroy[4]), Gaston Paris[5]) in wertvollen Abhandlungen ausgesprochen haben, vermochte ich mir keine rückhaltlos zu eigen zu machen; doch scheint mir die des zuletzt genannten Gelehrten der Wahrheit weitaus am nächsten zu kommen.

Ich versuchte nun zuerst festzustellen, ob in der lateinischen Lyrik des frühen Mittelalters entweder Vorbilder oder Spuren der späteren Pastourelle vorhanden seien. Diese Nachforschungen und der Vergleich mit der antiken Bukolik waren zwar lehrreich für das Verständnis der Eigenart der französisch-provenzalischen Gattung, aber das erstrebte Ziel, die

1) Jahrbuch f. rom. u. engl. Lit. IX (1868), 115 ff. und 307 ff.

2) Die altfranzösischen Romanzen und Pastourellen, Zürich 1872. Gröber hat später im Grundriß d. rom. Philol. II 1, p. 669 ff. seine Theorie in sehr wesentlichen Punkten modifiziert.

3) Zeitschrift f. rom. Philol. VIII (1884), 106 ff.

4) Les Origines de la poésie lyrique en France au m.-â., Paris 1889, p. 1 ff.

5) Journal des Savants 1891, p. 729 ff.

Rekonstruktion einer alten gallo-romanischen Hirtendichtung, war auf dem eingeschlagenen Wege nicht zu erreichen. Dagegen erwiesen sich die hierher gehörigen Lieder der Vaganten als Nachahmungen französischer Muster, und zwar wohl durch Franzosen selbst, eine Thatsache, die schon an sich für das Verhältnis der mittellateinischen zu der altfranzösischen Lyrik von großem Interesse ist und gerade jetzt, wo die Carmina Burana durch Wilhelm Meyer aus Speyer[1]) wieder zum Gegenstand der Diskussion[2]) gemacht worden sind, doppelte Beachtung verdienen dürfte.

Da es nun doch galt, den Ursprung und die Urform der Pastourelle im wesentlichen nur aus den überlieferten Gedichten zu erschließen, so habe ich mich bemüht die Systeme meiner Vorgänger eingehend zu prüfen, die Aufmerksamkeit auf einzelne Punkte zu lenken, die bisher nicht genügend berücksichtigt worden waren, und eine Reihe neuer Erwägungen den Fachgenossen vorzulegen. Wenn ich demnach mehr von der inneren Entwickelung des Genres rede als von seinen einigermaßen feststehenden äußeren Schicksalen, so verleitet mich hierzu nicht bloß die Freude an solchen Fragen und das Bewußtsein ihrer Bedeutung für die Wissenschaft, sondern auch die Natur dieser Begrüßungsschrift selbst: will man doch auf dem Neuphilologentag durch gemeinsame Besprechung gerade zur Klärung zwiespältiger Meinungen über schwierige Gegenstände gelangen und einander anregen zu weiterem Fortschritt.

Der Gang der Untersuchung ist durch den Zusammenhang der Dinge gegeben: ich ziehe im ersten Abschnitt die Vorläufer und Zeitgenossen der Pastourelle heran; danach werde ich die provenzalischen und die französischen Gedichte gesondert betrachten und endlich über ihren gemeinsamen Ursprung handeln.

I.

Das Verhältnis der Pastourelle zu der bukolischen Poesie des Altertums und deren Nachahmungen in der lateinischen Litteratur des Mittelalters ist öfters gestreift, jedoch meines Wissens niemals dargelegt worden, wenigstens nicht von den

---

[1]) Fragmenta Burana, in der Festschrift zur Feier des 150-jährigen Bestehens der Kgl. Gesellsch. der Wissensch. zu Göttingen, Berlin 1901, p. 1 ff.

[2]) S. Schönbachs Besprechung in der Deutschen Litteraturzeitung XXIII (1902), Sp. 467 ff.

Romanisten, die ich oben genannt habe. Der Grund für die auffallende Vernachlässigung liegt darin, daß man prinzipiell jede engere Verbindung zwischen den beiden ableugnete. Diese Auffassung ist zweifellos berechtigt. Die Hirtendichtung ist ein eng begrenztes Genre, dessen Entstehung an bestimmte Bedingungen geknüpft ist; aber dieselben sind nicht so schwer erfüllbar, daß es nur einmal entstehen könnte. Das schlagendste Beispiel dafür ist wohl das Vorhandensein einer von der griechischen ganz unabhängigen Entwickelung in Indien[1]). Hier bilden die Abenteuer, die Gott Kṛiṣṇa unter den Hirtinnen erlebt, ein häufiges Thema der Lyrik. Die Sage von seiner Liebe zur schönen Râdhâ, seiner Untreue und seiner reuigen Wiederkehr zu ihr, die Jayadeva in dem berühmten Gîtagovinda[2]) (12. Jahrhundert nach Chr., also zur selben Zeit wie unsere Pastourellen) so virtuos erzählt, ist zwar mystisch gedeutet worden, wie auch in anderen Litteraturen das Pastorale oft einen tieferen Sinn erhält, aber das alte Motiv von den Gesängen und Tänzen des Hirtenstandes ist eigentlich masgebend.

Die Selbständigkeit der Entstehung und Fortbildung, welche die Gattung bei dem stammverwandten Volke im fernen Osten zeigt, ist auch bei der Pastourelle festzustellen, die sich in vieler Hinsicht von ihrer Vorgängerin, der antiken Bukolik scharf unterscheidet; doch schließt das manche Übereinstimmungen nicht aus, ja sie sind wohl größer, als man meistens zugiebt. Jedenfalls müssen sie zusammen mit den Abweichungen erwogen werden, wenn man die historische Bedeutung der mittelalterlichen Produktionen unparteiisch würdigen will.

In Bezug auf die Form ist zunächst die Verschiedenheit des Umfangs und der metrischen Technik anzuerkennen: das Idyll[3]) Theokrits oder die Ekloge[3]) Virgils ist durchschnittlich länger, kann also den Gedanken besser ausspinnen, bei der Schilde-

---

1) Herr Professor Dr. Hillebrandt in Breslau, mein verehrter Lehrer, hatte die Güte, mich auf diese interessante Thatsache aufmerksam zu machen.

2) Das Gedicht ist auch weiteren Kreisen zugänglich gemacht worden durch die formvollendete Übersetzung von F. Rückert, Ztschr. f. d. Kunde d. Morgenlandes I (1837), 129 ff. — Textausg. u. lat. Übers. v. Lassen, Bonn, 1836.

3) Ich denke natürlich nur an die Idyllen und Eklogen, die in das Gebiet der Hirtendichtung gehören, also an Idyllen und Eklogen im engeren Sinn des Wortes.

rung mehr ins einzelne gehen als die Pastourelle, die oft kurz abgebrochen ist und das Wichtigste halb erraten läßt. Jene ist fast ganz in demselben Versmaß, dem langsam strömenden Hexameter, abgefaßt und bewahrt dadurch bei aller inneren Lebendigkeit eine äußere Ruhe und Geschlossenheit; diese betont schon durch die regelmäßige Abteilung in Strophen und die sehr häufige Anwendung des Refrains ihren lyrischen Charakter stärker als die Vorläuferin, der übrigens beide Momente auch nicht völlig fehlen, und wirkt meist durch den raschen Wechsel ungleicher Verse und den kunstvoll verschlungenen Reim unruhig und pikant.

Dagegen haben sie einen wichtigen Umstand gemein: das Vorwiegen des Gesprächs. Wenn Virgil seinen Palaemon zu den Genossen sagen läßt:

Alternis dicetis; amant alterna camenae,[1])

so giebt er damit nicht bloß das Grundgesetz der meisten seiner Schöpfungen und ihrer Vorbilder wieder, sondern auch das sehr vieler Pastourellen. Nur ist dort die Verteilung der Reden strenger und gleichmäßiger durchgeführt als hier, so daß dort bei der ganz dramatischen Gliederung für eine selbständige Erzählung außerhalb derselben kaum Platz bleibt, hier aber ein sehr weiter Spielraum. Einfache Unterhaltungen der Hirten über verschiedene Gegenstände, insbesondere über die Liebe werden wie bei den Alten, so auch, obwohl seltener, bei den Franzosen wiedergegeben.[2]) Der musische Wettstreit zweier Männer, der bei jenen so häufig ist[3]) und zur Einschaltung so reizender Strophen Gelegenheit bietet, spielt bei diesen allerdings kaum eine Rolle: die wenigen Gedichte,[4]) die man etwa anführen könnte, gestatten uns keine hohe Vorstellung von der Ausbildung des Themas. Dafür ist das Liebesgespräch zwischen Schäfer und Schäferin, zu dem nur die berühmte Oaristys[5]) ein Gegenstück sein dürfte, ziemlich oft vertreten, und das Abenteuer des Dichters mit dem Mädchen

---

1) Ecl. III 59 (ed. Ribbeck I^2). Ähnliche Äußerungen Ecl. V 14 ff. und VII 18 ff.

2) Am nächsten stehen dem antiken Typus die Pastourellen Froissarts, die auch die künstlichsten sind, sodann etwa Altfranz. Romanzen u. Pastourellen, hgb. v. K. Bartsch, Leipzig 1870, No. II 57 (Anfang), III 21, III 41.

3) Theokrit, Id. V—X (ed. Fritzsche^3-Hiller) und Virgil, Ecl. III, V, VII, auch VIII.

4) Bartsch, No. II 30, III 24, III 27.

5) „Daphnis und das Mädchen", (pseudo-)theokritsches Idyll XXVII.

ist geradezu die typische Form der Gattung. Auch die Klagen,[1]) die der Hirt über seine heiße Leidenschaft, über die Kälte oder die Untreue der Angebeteten erhebt, werden von unseren Poeten belauscht.

Die Schilderung des Schäferlebens zeigt, was in der Natur der Sache liegt, mancherlei gemeinsame Züge. Die plumpe, aber kräftige Gestalt, die einfache Kleidung, der unentbehrliche Stab werden immer wieder beschrieben.[2]) Aus dem Altertum vererbt hat sich wohl die Freude am Gesang und die Kunstfertigkeit im Spiel bestimmter Instrumente, womit sie sich über die langen Stunden der Einsamkeit hinweghelfen und ihre harmlosen Feste verschönern. Die Beschränktheit des Vorstellungskreises, die eine gewisse Schlauheit nicht ausschließt, die Bescheidenheit der Bedürfnisse, die Zufriedenheit im niederen Stande werden bei den Alten mehr beneidet, bei den Franzosen mehr belächelt.[3]) Das große Moment in ihrem Dasein ist die Liebe: bei jenen ist sie das schönste, bei diesen fast das einzige Motiv der echten Hirtendichtung. Wie bei Theokrit der ungeschlachte Polyphem um Galatea (Id. XI) oder ein ungenannter Jüngling um Amaryllis (Id. III) und wie Corydon bei Virgil um seinen Alexis (Ecl. II) wirbt, so bemühen sich auch unsere Helden um die Gunst der hübschen *pastore:* die Versicherung ihrer Treue, die Drohung mit ihrer Verzweifelung, die Aufzählung ihrer Vorzüge und Talente, das Pochen

---

[1]) Vgl. z. B. Virgils Eklogen II, VIII (1. Hälfte), X, bez. ihre Vorbilder mit Bartsch, No. II 21, II 105, II 108, III 2, III 16 (besonders ausführlich).

[2]) Vgl. u. a. Theokrit, Id. VII 15 ff. mit Bartsch II 22, II 30 u. s. w.

[3]) Will man sich von diesem Gegensatz eine deutliche Vorstellung machen, so lese man z. B. die melancholischen Worte, die Virgil den liebeskranken Gallus an die arkadischen Hirten richten läßt (Ecl. X 35 ff.):

Atque utinam ex vobis unus vestrique fuissem
aut custos gregis aut maturae vinitor uvae!
certe, sive mihi Phyllis sive esset Amyntas
seu quicumque furor, — quid tum, si fuscus Amyntas?
et nigrae violae sunt et vaccinia nigra —
mecum inter salices lenta sub vite iaceret:
serta mihi Phyllis legeret, cantaret Amyntas . . .

und halte die schmeichelnden Reden des Pastourellendichters daneben:

Bele . . . Pour vous que tant par ai chiere Voudrai je devenir pastor II 68,
Pastoure, ne t'esmaier! Mi jeu sont bel: Avec vos me retenés Por garder vos aignels III 51,
Avec tel Marion ja Pastoriaus estre voudroie II 104.

auf ihren Besitz und ihr Ansehen, das Versprechen von Geschenken, die Vorstellung einer behaglichen Lebensführung sind die gleichen Argumente. Die naive Sinnlichkeit ihres Begehrens steht im Einklang mit der sie umgebenden Natur. Zur Schäferpoesie gehört die Schilderung der Landschaft: das haben auch unsere Dichter gefühlt. Sie bringen zwar nicht die prächtigen Beschreibungen ihrer großen Vorgänger, aber sie zeichnen kleine, stimmungsvolle Bilder: Wald und Wiese bei Morgenbeleuchtung, der klare Quell und die Rosenhecke stehen vor ihrem noch ungeschulten Auge. Dazu bildet die weidende Herde, von dem getreuen Hunde bewacht, auch bei ihnen die gewohnte Staffage.

Man wird zugeben, daß die aufgeführten Übereinstimmungen verhältnismäßig groß sind, aber hinzufügen, daß sie sich erklären einerseits durch die Ähnlichkeit der besonderen sozialen Verhältnisse, die in dem Pastorale vorausgesetzt werden müssen (Charakter und Sitten der Hirten), andererseits durch die Annahme einer in manchen Punkten parallelen Entwickelung des eng umschriebenen Genres von volkstümlichen Anfängen zu litterarischer Form (Vorwiegen des Gesprächs, Monolog des Liebenden). Die Abweichungen sind z. T. nur äußerlich, z. T. aber sehr bedeutsam: die wichtigsten sind meines Erachtens: 1. die rein lyrische Art des Vers- und Strophenbaus bei gleichzeitiger Verstärkung des epischen Elements; 2. die Ausbildung eines neuen Typus, der Schilderung eines Liebesabenteuers des Dichters (ursprünglich eines Hirten) mit der Schäferin, damit aber auch die Einführung des Mädchens, das bei den Bukolikern immer im Hintergrund bleibt, als einer redenden und handelnden Person und die zentrale Stellung der Liebe oder der Galanterie in dem Gefüge. Gleichfalls zu erwägen sind die bei allem Raffinement der metrischen Technik doch ziemlich volkstümliche Haltung der meisten französischen Pastourellen, die den ursprünglichen Charakter der Gattung in mancher Hinsicht besser bewahren als die kunstvollen Idyllen Theokrits (von Virgil ganz zu schweigen), und der halbironische Ton der Behandlung des Hirtenlebens, der eine elegische Betrachtung gar nicht, eine sympathische nur mühsam aufkommen läßt. Hiernach ist die Möglichkeit einer litterarischen Beeinflussung durch die Alten, in erster Linie die vielgelesenen Eklogen Virgils, oder einer Fortbildung ihrer Motive ausgeschlossen. Eine solche Annahme würde allem widersprechen, was wir über die Entstehung der alten romanischen Lyrik

wissen oder vermuten,[1] und nicht einmal an der lateinischen Litteratur des Mittelalters eine Stütze finden.

Bekanntlich ist die Gattung, die nach Virgil noch von Calpurnius Siculus und Nemesianus[2] gepflegt und später in der vom Mittelalter als Schulbuch benutzten Ecloga Theoduli sogar in den Dienst der Apologetik gestellt wurde, von der karolingischen Renaissance wiederaufgenommen worden.[3] Alcuin erzählt in dem hübschen Conflictus Veris et Hiemis,[4] wie sich Frühling und Winter in Gegenwart der Hirten streiten, ob der Kuckuck wieder kommen oder noch warten solle, und wie nach längerem Hin- und Herreden der beiden Jahreszeiten über ihre eigenen Vorzüge und die Nachteile des Gegners schließlich Palemon und Dafnis die Entscheidung zu Gunsten der Rückkehr des *cuculus, pastorum dulcis amicus,* und damit auch des allgemeinen Erwachens der Natur fällen. Hier ist ein allbekanntes Motiv volkstümlicher Dichtung trotz der unter den damaligen Verhältnissen unentbehrlichen gelehrten Einkleidung in durchaus frischem und freiem Tone behandelt; aber das ist eine rühmliche Ausnahme. Die lange Ekloge des Naso[5] (Bischof Modoin von Autun) geht ganz im Geleise Virgils und des Calpurnius, an die sich wörtliche Anklänge finden,[6] und ist weniger ein Pastorale, obwohl sie ein ausgesprochenes Naturgefühl verrät, als eine geschickte Schmeichelei für Karl den Großen, dessen Lob die beiden Hirten in ähnlicher Weise verkünden wie ihre klassischen Vorbilder das des Augustus

---

[1]) Die Hypothese G. Schlägers (Studien über das Tagelied, Jena 1895), die Alba sei aus dem pseudo-ovidischen Briefe Leanders an Hero hervorgegangen, ist auf starken Widerspruch gestoßen (doch vgl. Suchiers vorsichtiges Urteil in der Gesch. d. franz. Lit. von S. u. Birch-Hirschfeld, p. 14).

[2]) Daß ich sie u. a. hier nicht in Betracht gezogen habe, erklärt sich durch den Plan dieser Untersuchung: ich wollte nur die typischen Vertreter antiker Hirtendichtung den typischen Vertretern der mittelalterlichen gegenüberstellen. Irgend welche neuen Berührungspunkte mit der Pastourelle bieten sie natürlich nicht.

[3]) Ebert, Allgem. Gesch. d. Lit. d. Mittelalters im Abendlande II 64 ff.; Gröber, Grdr. I 1, p. 167.

[4]) Ed. Dümmler, Poetae lat. aevi Carolini I (Berlin 1881), 270 ff. (in Mon. Germ. hist., Poetae lat. medii aevi).

[5]) Ed. Dümmler, l. c. I 384 ff.

[6]) Baehrens, Rhein. Mus., Neue Folge XXX 627; Dümmler, l. c.; Schenkl, ind. I seiner Ausgabe Calpurnii et Nemesiani Bucolica, Lipsiae et Pragae 1885.

oder des Nero.[1]) Bei Alcuin muß es zweifelhaft bleiben, ob die Einführung der Hirten als Zuhörer und Schiedsrichter des Conflictus nur der litterarischen Form, die er gewählt hat, zuliebe geschieht, oder darum, weil das Spiel thatsächlich gerade unter ihnen beliebt war. Ich wüßte nicht, was man gegen die zweite Erklärung einwenden könnte: nimmt man an, daß das Gedicht durch den alten Brauch inspiriert ist, wofür H. Jantzen[2]) überzeugende Gründe angeführt hat, so darf man doch weiter gehen und sagen, daß die Hirten besondere Veranlassung hatten, sich der Wiederkehr des Frühlings zu freuen und seinen Sieg über den grimmigen Winter zu feiern, und daß die mimische Darstellung des Streites in den Rahmen der Feste passen würde, welche die späteren Pastourellen uns schildern. Da wir aber nicht wissen, wo Alcuin eine solche gesehen hat, so können wir sein Zeugnis ebenso gut für die Existenz einer germanischen wie für die einer romanischen Hirtendichtung anführen. Immerhin bleibt es ein Lichtpunkt in der allgemeinen Dunkelheit: aus Naso und aus Späteren ist nichts zu lernen.[3]) Überall zeigt sich die Nachahmung Virgils, wenigstens in der äußeren Form;

---

[1]) Angilberts Ekloge auf den Kaiser (Dümmler I 360 ff.), ein einfaches Loblied, hat nichts mehr mit der Hirtendichtung zu thun; auch Zwiegespräche wie die von Gröber (l. c.) angeführten, zu denen übrigens noch das Carmen in laudem Pippini regis des Ermoldus Nigellus (Dümmler II 79 ff.) zu rechnen wäre, sind nur Eklogen im weiteren Sinne des Wortes. Anklänge an die Schäferpoesie, doch keinen ernsthaften Anlauf zu einer solchen finde ich bei Sedulius Scottus (z. B. Carmina II, No. X, ed. Traube, Poetae lat. aevi Car. III 178).

[2]) Gesch. d. deutschen Streitgedichts im M.-A., Breslau 1896, p. 5 ff. S. auch Ebert, Ztschr. f. dtsch. Alt., XXII 333, Selbach, Ausg. u. Abh. LVII 26 und neuerdings Biadene, Studj di filol. romanza IX 15 u. 83.

[3]) Die Bucolica, welche Metellus von Tegernsee (vor 1160) seinen Quirinalia anhängt (ed. Canisius-Basnage, Lectiones antiquae, III 2, Amst. 1725, p. 179 ff.), sind äußerlich ganz im Stile Virgils gehalten. Daß er in ihnen die Wunderthaten des h. Quirinus, eines Schutzpatrons seines Klosters, verkündet, ist durchaus nicht ungewöhnlich, da schon zu Beginn des 5. Jahrhunderts Severus Sanctus Endelechius (ed. A. Riese, Anthol. lat. I 2, Lipsiae 1870, p. 314) in dem hübschen Dialog De mortibus boum die Bekehrung eines heidnischen Hirten Bucolus (und seines Genossen) darstellte, der durch das Gedeihen der Herde des Christen Tityrus und das Sterben seiner eigenen Tiere von der Macht der neuen Religion überzeugt wird, und da die berühmte Ecloga Theoduli unbekannten Datums (ed. A. Ae. A. Beck, Marb. Diss. 1836), die in den Schulen stets gelesen wurde, den Schäfer Pseustis und die Schäferin Alithia einen gelehrten Streit mit vielen Argumenten aus der Mythologie einerseits und dem Alten Testament andererseits ausfechten läßt, den Phronesis im Sinne des Christentums entscheidet.

ein Einfluß romanischer Schäferpoesie auf ihre Darstellung oder umgekehrt ist nicht zu spüren.

Erst in der Vagantenlyrik stoßen wir auf nahe verwandte Erscheinungen. Ein Gedicht, das Mone nach einer Hs. der Bibliothek zu Saint-Omer (12. Jahrh.) herausgegeben hat,[1]) setze ich vollständig her, da es vielleicht das älteste von den für uns in Betracht kommenden und in jedem Falle sehr interessant ist:

I *Sole regente lora*
poli per altiora,
quaedam satis decora
4 *virguncula*
sub ulmo patula
consederat;
nam dederat
8 *arbor umbracula.*

II *Qu[a]m solam ut attendi,*
sub arbore descendi
et Veneris ostendi
12 *mox jacula,*
dum noto singula,
caesariem
et faciem,
16 *pectus et oscula.*

III *„Quid," inquam, „absque pari*
placet hic spatiari,
Dyones apta lari
20 *puellula?*
nos nulla[2]) *vincula,*
si pateris,
a Veneris
24 *disjungunt copula."*

IV *Virgo decenter satis*
subintulit illatis:
„haec, precor, o(b)mittatis
28 *ridicula;*

[1]) Anzeiger für Kunde der teutschen Vorzeit VII (1838), col. 295-6; danach abgedruckt bei É. du Méril, Poésies populaires latines du m. â., Paris 1847, p. 228 ff. Die Interpunktion habe ich z. T. leicht verändert.

[2]) *nulla* bei Mone; Du Méril hat *nostra,* was keinen Sinn giebt. „Uns (d. h. mich) halten keine Bande (keine anderen Verpflichtungen) ab von der liebenden Vereinigung (*Veneris copula*), wenn du es nur gestattest." Der

sum adhuc parvula,
non nubilis,
nec habilis
32 *ad haec opuscula.*

V *Hora meridiana*
transit, vide Titana;
mater est inhumana;
36 *jam pabula*
spernit ovicula:
regrediar,
ne feriar
40 *materna virgula.“* —

VI *„Signa, puella, poli*
considerare noli,
restant immensa soli
44 *curricula:*
placebit morula,
nil temere
vis spernere
48 *mea munuscula.“* —

VII *„Muneribus oblatis*
me flecti ne credatis;
non frangam castitatis
52 *repagula,*
non haec me fistula [1])
decipiet,
nec exiet
56 *a nobis fabula.“*

VIII *Quam mire* [2]) *simulantem*
ovesque congregantem
pressi nil reluctantem
60 *sub paenula.* [3])

Ausdruck ist absichtlich etwas geschraubt; daher versteht das Mädchen den „lächerlichen“ Jargon nicht.

1) *fistula* bedeutet hier „Lockpfeife, lockendes Versprechen.“ Der Dichter spielt, wie Herr Kollege Dr. Wünsch mir freundlichst mitteilt, auf einen bekannten Vers der Disticha Catonis an (I 27):

(*Noli homines blando nimium sermone probare:*)
Fistula dulce canit, volucrem dum decipit auceps.

2) *mire* könnte man passend in *ire* ändern, doch ist das nicht notwendig.

3) Mone und Du Méril: *pennula*(?). Die Rekonstruktion der folgenden Verse ist von mir. Du Mérils Versuch ist metrisch unmöglich. *amantibus*

flore[s] et herbula
[amantibus
ludentibus]
64 *praebent(e) cubicula.*

Wir haben hier im lateinischen Gewande den klassischen Typus der französischen Pastourelle. Die Erzählung — eine Ich-Erzählung — verläuft in der gewohnten Weise: fast zu jedem einzelnen Zuge lassen sich Parallelen beibringen. Wegen der Mittagsglut[1]) hat sich das hübsche Mädchen in den Schatten einer Ulme[2]) gesetzt. Als der Dichter sie allein[3]) sieht, steigt er ab[4]) und nähert sich ihr. Der Anblick ihrer Reize[5]) erregt seine Leidenschaft. Er fragt sie keck, warum sie, die doch zur Liebe geschaffen scheine (v. 19), noch ohne Geliebten sei, und trägt sich als Ersatz an.[6]) Seine hochtrabenden und in ihren Augen lächerlichen Redensarten bittet sie ihn zu lassen;[7]) sie sei noch zu jung, um an solche Dinge zu denken.[8]) Der Stand

---

ludentibus glaube ich damit rechtfertigen zu können, daß die ausgefallenen Zeilen einen etwas drastischen Ausdruck enthalten mußten, dessen Wiedergabe der Schreiber scheute.

1) Gewöhnlich ist es früher Morgen.

2) Die Ulme wird öfters genannt: *soz un ormel* II 58, II 73, II 120, III 20, III 22, *lez un ormissel* II 20, aber auch andere Bäume und Sträucher: *abespin* II 4, 42, 57, III 7 (ich setze, um Raum zu sparen, die römischen Zahlen, welche die Abteilung bezeichnen, von hier ab immer nur einmal), *aunoi* II 48, 49, III 28, 36, 49, *bruiiere* II 60, *chasteigniere* III 24, *codroie* II 10, 48, 71, 79, III 45, *ente* II 13, 28, 76, *espinete* II 8, 30, *glai* II 112, 113, *lairis* II 11, 43, III 22, 31, *lorier* II 40, 60, *olivier* II 27, 36, *pin* III 19, 39, *sapinoie* II 14, *sauçoie* III 46, u. a. m., unter denen die Hirtin Schatten sucht (*s'ombroie* II 4, 10, 53, 71 etc.).

3) *toute soule sens pastor* II 11, 12, 13, III 45, *sanz pastourel* III 42, *sens son pastourel* II 17, *sans bregier* II 60, 91, *sanz donzel* II 76, *sens compaignon* II 14, 28, 121, *soule et esgaree* II 19; vgl. auch II 4, 9, 20, 43, 78, 106, III 1, 14, 18, 28, 47, 49.

4) Vgl. II 4, 8, 18, 21, 38, 48, 56, 57, 63, 72, III 1, 9, 12, 28, 35, 43, 45, 51.

5) Vgl. II 4, 5, 13, 14, 17, 18, 19, 28, 39, 42, 45, 60, 62, 63, 64, 67, 69, 71, 72, 76, 79, 97, III 4, 6, 17, 18, 26, 43, 44, 45.

6) *Belle, le cuer avés gai; Avés point d'ami?* II 10; *bele, avez vous point d'ami? .. puis qu'ami n'avez, Dites se vos m'amerez* II 69; *belle, se n'aveiz amin, Ke vos lou faites de mi, M'amor vos otri* II 42; *n'as compaignon ne jou compaigne, Bien nous poons aconpaignier* II 60.

7) *Aillors conteis vos novelles, Ou muels l'entendront de mi* II 3, *altrui aleis losengier* II 15, *aillors quereis aventure* II 16; *signer, ne moi gabaz* II 13, *laixiez ceste ruze* II 39, *vostre faus senblant Ne vostre guilete Ne pris* II 71; *pou vos a valu Vostre longue triboudainne . . . c'est folie, musardie* III 48, *de foloi parlez* II 20 u. s. w.; s. noch II 18, 19, 23, 28, 38, 56, III 1, 5, 9, 13, 14, 31.

8) *Trop per je sui jonete N'ains n'o ami Ne d'amors pairleir n'oï* II 3.

der Sonne mahne sie überdies nach Hause zu gehen,[1]) da ihre böse Mutter sie sonst schlagen würde.[2]) Natürlich sucht er ihr das auszureden, fordert sie zum Bleiben auf und bietet ihr kleine Geschenke an.[3]) Auch dadurch ist sie nicht zu bewegen: sie will ihre Keuschheit bewahren[4]) und fürchtet die Lästerzungen.[5]) Schon schickt sie sich zum Aufbruch an, als er rasch entschlossen zum Angriff übergeht,[6]) dem sie keinen ernsthaften Widerstand mehr entgegensetzt.[7])

Wären nicht die gelehrten Anspielungen auf den Sonnengott (v. 1, 34) und seinen Wagen, die Wurfgeschosse der Venus (11-12) und das Haus ihrer Mutter Dione (19), die alle der Vagantenpoesie geläufig sind,[8]) so könnte das Gedicht direkt aus dem Französischen übersetzt sein. Die Zahl der in den Anmerkungen von mir beigebrachten Parallelstellen ist so groß, die Übereinstimmung bis in die kleinsten Einzelheiten ist so evident, daß an der Gleichheit von Auffassung und Darstellung kein Zweifel möglich ist.

Ähnlich steht es mit den unter unsere Gattung fallenden Liedern der Carmina Burana.[9])

---

1) Hierzu paßt gut: *Fuiez! je m'en irai ja; Li tens s'en va, Et mes bestes sont par dela, Et li vespres m'aprochera* II 18.

2) *Por vos serai batue, J'ai* (l. *S'ai?*) *trop demorei* II 34. Auch sonst spielt die Angst vor den Schlägen der Mutter eine große Rolle: II 3, 24, 65, 76, III 2, 31.

3) II 3, 15, 16, 17, 18, 19, 23, 33, 38, 40, 46, 47, 50 etc. · Wie man sieht, werden Geschenke sehr oft erwähnt, aber fast stets werden sie genauer beschrieben.

4) III 25, 32, 43.

5) *Je n'os por les traïtors* II 65, *ne faites por la gent!* III 4.

6) II 4, 8, 13, 14, 17, 28, 62, 76, III 6, 42, 48, 49.

7) II 8, 13, 62 u. a. Mit den letzten Versen vgl. *faisons de foille courtine* III 1; auch von der *erbe* II 8, 11, 67, 69, III 19, 42, *erbete* III 26, 48 (andere Formen II 17, III 10), *jonchiere* II 14 ist oft die Rede. Am nächsten kommt unserem Text II 79: *D'erbe de plor de pinnentor* (? l. *D'erbe, de flor d'espin entor,* s. v. 17) *M'estut ce jor a joer.*

8) Vgl. *Axe Phębus aureo Celsiora lustrat* im Anfang von Carmina Burana, No. 44 (ich zitiere nach der Ausgabe von Schmeller, 3. Aufl., Breslau 1894) und andere Stellen, wo nicht gerade sein Wagen genannt wird; für Dione vgl. C. B. 32 Str. 4, 48 Str. 10, 57 Str. 2 und besonders 65 (De Phyllide et Flora) Str. 12 *(O vita militię, Vita singularis, Sola digna gaudio Dionęi laris!)* und Str. 47, 160 Str. 1 etc. Den *iacula (tela) Veneris (amoris, Cupidinis)* 111 Str. 3, 113 Str. 3, 117 entspricht im Französischen der *dart d'amor* (*d'un joli dart D'amours sui navree Par mon regart* II 37).

9) C. B., No. 52, 62, 63, 119, 120 (p. 145, 153, 155, 194, 195).

Von ihnen hat No. 120 denselben Ausgang wie das oben abgedruckte, unterscheidet sich aber in manchen Punkten. Die Jahreszeit wird genannt: es ist *Vere dulci mediante, Non in maio, paulo ante,*[1]) also etwa *En avril au tens novel* II 21, *el mois jolif d'avril* II 112 (s. auch III 25). Das Mädchen singt zur Hirtenpfeife *(canens cum cicuta)* wie ihre französische Schwester zum *frestel* (II 20, 63, III 6), zur *pipe* (III 47, 51), zum *chalemel* (III 19), zur *muse* und *clokete* (II 57, 58), zur *flahute* (III 1) etc. Als sie den Dichter sieht, entflieht sie mit der Herde, doch verfolgt er sie und holt sie ein.

III *Clamans tendit ad ovile;*
hanc sequendo precor: 'sile!
15[2]) *nihil timeas hostile'.*
preces spernit et monile,[3])
quod ostendi, tenet vile
18 *virgo sic locuta:*

IV *„Munus vestrum," inquit, „nolo,*
quia pleni (sic) *estis dolo."*
21 *et se sic* (l. *etsi se*) *defendit colo,*[4])
comprehensam ieci solo.[5])
clarior non est sub polo
24 *vilibus induta.*

Er triumphiert, und sie ist tief entrüstet. Nun soll er ihr wenigstens versprechen, das Vorgefallene niemand zu verraten; denn:

VI *„Si senserit meus pater*
vel Martinus maior frater,[6])
33 *erit mihi dies ater;*

---

1) Mit dieser Ausdrucksweise vgl. *Jam vere fere medio . . . senescente Martio* als Anfang eines Liedes bei Th. Wright, Early Mysteries, and other Latin Poems of the twelfth and thirteenth centuries, London 1838, p. 115, No. VI.

2) Die Verse 15 und 16 habe ich umgestellt, was unbedingt nötig ist, und die Interpunktion dementsprechend geändert.

3) Ein Halsband wird sonst nicht erwähnt; doch wird II 19 hübsch erzählt, daß die Schäferin *de sa coleree A s'afiche ostee, Si commence a rire, Si l'a bien frottee, Puis la m'a donee: Ne l'os escondire.*

4) „Mit dem Spinnrocken." II 79 wird auch eine *pastore filant lin* geschildert; s. noch C. B. 63, Str. 1 und Guir. Riquier, Past. IV 8.

5) Für diese rohe Form finden sich leider nur zu viele Beispiele, die sich aber nicht gut untersuchen lassen.

6) Zu v. 32 weiß ich keine Parallele; doch vgl. Str. XXII des Contrasto *Rosa fresca.*

vel si sciret mea mater,
cum sit angue peior quater,
36 *virgis sum tributa."*

Diese Empfehlung ist nicht ungewöhnlich,[1]) doch beruft sich die Schäferin meist vorher auf ihre Eltern und Verwandten, um den ungestümen Werber abzuschrecken oder ihre Zurückhaltung zu rechtfertigen.[2])

Während der Held hier mit skrupelloser Brutalität vorgeht, braucht er sich in dem kurzen, frischen Gedicht 63 nicht einmal um die Gunst der *rustica puella* zu bemühen, die bei Morgengrauen mit ihrer Herde ausgezogen ist; denn sie selbst richtet das entscheidende Wort an ihn.[3])

III *Conspexit in cespite*
scolarem sedere.
„quid tu facis, domine?
veni mecum ludere."

Anderswo kommt ihm der Zufall zu Hilfe (No. 119). Nachdem er dem Mädchen[4]) vergeblich geschmeichelt hat:

Salve regię digna,[5])
audi quęso servulum,
15 *esto mihi benigna!*

findet er eine Gelegenheit, sich ihr nützlich zu erweisen. Ein hungriger Wolf[6]) bricht aus dem Dickicht hervor, raubt ein Schaf und eilt mit der Beute davon. In ihrer Not ruft sie laut[7]):

---

1) *Sire, se j'ai fet ma folor, Je vos pri par vostre valor, Ne vos en vuoilliés vanter* II 79, *puis si me fist proiere Qu'a Guiot n'a Foucon N'en fusse gehissiere* III 31.

2) S. die oben angeführten Beispiele, dazu II 87, III 51, eine prov. *dansa* und *Gardez que ne mi faciez mal, Car mes peres est en l'aree, Ou il esploite son jornal. Certes, se il vos vëoit ore, Mult tost i penseroit a mal* II 68; *s'ai jeu et parens et amis: Se riens me voleis faire, Vos sereis pris et retenus. Mes oncles est li maires* II 9.

3) Ein Analogon ist schwer aufzutreiben: II 75 und III 46 sind eher Parodieen als Typen einer Untergattung.

4) Der *baculus pastoralis* der Schönen entspricht der *maçue* II 4, 19, 26, III 28, 49 etc. oder dem *baston* III 1.

5) *S'or ne fuissiez a teil mestier Ou je vos voi si* (= *ci*) *mise, Li fils lou roi en fust molt liés, S'il ëust teille amie* II 9, *Vos moy sembleis damoiselle De grant signorie. A vos n'afiert il mie, De teil biaulteit guernie, Ke dëussiés bestes gairdeir* II 16.

6) *uns granz leus, Gole baee, familleus* II 12.

7) *Elle prent a huchier: „Ferez, franc chevalier! Pensez de l'esploitier, Car por vostre loier Avrez un douz baisier. Revenez per* (d. h. *part*) *nous, — eyous! Robins iert cous* II 12.

„si quis ovem redderet,
30 *me gaudeat uxore.“*
VII *Mox ut vocem audio,*
denudato gladio
lupus immolatur;
ovis ab exitio
35 *redempta reportatur.*

Mehr wird nicht gesagt, doch ist anzunehmen, daß er seinen Lohn erhält. Auch dieses Motiv, das eine willkommene Abwechselung bringt, ist zweimal mit gutem Erfolge angewandt worden: II 12, wo er die Lachende auf seinem Rosse in den Wald entführt, und II 14, wo er die Weinende zwingt ihr Versprechen zu halten, beidemale zum großen Kummer ihres Geliebten Robin.

So glücklich ist der Dichter freilich nicht immer. In No. 52 hat er *ęstivali sub fervore* unter einem Ölbaum[1]) Schatten gesucht und beobachtet eine *pastorella* (man beachte das französische Wort!) *sine pari* beim Pflücken von Brombeeren.[2]) Er versichert ihr umsonst, er sei kein Räuber, sondern wolle ihr sogar sich und alles, was er habe, hingeben[3]): sie fertigt ihn kurz ab.

VI *Quę respondit verbo brevi:*
„ludos viri non assuevi.
33 *sunt parentes mihi Suevi* (l. *sęvi*);[4])

---

[1]) Die schon gegebenen Beispiele für *olivier* (II 27, 36) und die noch genauere und offenbar alte Formel *souz la vert olive* II 89 (II 116 und 44) zeigen, daß man nicht an südlichen Ursprung des lateinischen Liedes zu denken braucht. Die Erwähnung des Ölbaums (und des Lorbeerbaums) auch in volkstümlichen Gedichten deutet übrigens auf frühe Wechselbeziehungen zwischen französischer und provenzalischer Lyrik; man darf wohl sagen: zwischen französischer und provenzalischer Poesie überhaupt, denn sie ist bekanntlich auch im Epos sehr häufig. — Die folgende Beschreibung: *Subest fons vivacis venę, Adest cantus philomenę (Naiadumque cantilenę)* wiederholt sich in den Pastourellen oft genug: *lez* oder *lonc une fontenelle* II 3, 16, 27, 65, 66, 95, 108 etc.

[2]) Sonst ist sie meist damit beschäftigt, Blumen zu pflücken (II 1, 18, 52, 97, 99, III 28) und Kränze zu winden (II 10, 29, 38, 69, III 19, 20, 29, 35, 42) — ein sehr graziöses Motiv, das in der verschiedensten Weise variiert wird.

[3]) *Me meaque tibi dedo* (v. 29) = *A vous me rent Et mon cuer vous otroi* II 96.

[4]) Diese Konjektur scheint mir ganz sicher. *suevi* ist nur aus dem vorangegangenen *assuevi* herübergenommen und schon darum unmöglich, weil

mater longioris ęvi
irascetur pro re levi.
36 *parce nunc in hora.“*

Es ist nicht ausgeschlossen, daß diese Zurückweisung weniger schroff gemeint ist, als sie klingt, und daß das Gedicht, das in der Hs. von Benediktbeuern hier abbricht, noch eine Fortsetzung hatte. Die Gründe, welche die Schöne anführt, sind uns schon begegnet: für v. 32 vgl. *Sole regente,* v. 29 ff. und für v. 33 ff. vgl. No. 120, v. 31 ff. Die große Ähnlichkeit der letzten Strophe mit der von No. 120 ist um so bemerkenswerter, als beide Gedichte dasselbe Metrum haben. Vielleicht haben sie auch denselben Verfasser; jedenfalls ist eines von ihnen (aber welches?) dem anderen nachgebildet.

Während die bisher besprochenen sich eng an die französische Pastourelle anschließen, fällt No. 62 ganz aus dem Rahmen. Es ist aber auch kein Schäfergedicht im gewöhnlichen Sinn; denn dazu ist es zu feierlich und dunkel. Man wird meines Erachtens nicht fehlgehen, wenn man es als geistliche Parodie der Gattung bezeichnet. Die hohe Frau, die den Hirten eine so eindringliche Rede hält[1]) über ihre Pflichtvergessenheit und Habgier, ist die Kirche, die *gregis pastores conductitii* (wer denkt nicht an Ev. Joh. 10, 12?), *fabulatores vaniloquii* sind Priester und Mönche, und die zusammengeschmolzene und vom Wolf bedrängte Herde die Laien. Die Einzelheiten zu erklären, würde hier zu weit führen; das Ganze gehört zu der großen Schar der Gedichte, welche wirkliche oder vermeintliche Mißstände der Kirche kritisch beleuchten. In Strophe V finden sich unverkennbare Anklänge an die 2. Strophe von No. 63.

Dagegen weist wieder die französisch-lateinische Pastourelle, die Paul Meyer[2]) nach einer Oxforder Hs. herausgegeben hat, alle Kennzeichen der rein französischen auf. Sie ist

---

in Schwaben keine Ölbäume wachsen. *sęvi* giebt einen guten und einfachen Sinn, vgl. C. B. 88, Str. 4, wo der Liebhaber entflohen ist *ob patris sęvitiem.* Ich würde kein Wort über die Stelle verlieren, wenn man nicht aus der scheinbaren Nennung der *Suevi* auf schwäbischen Ursprung des Liedes schließen müßte. Laistner, der es ziemlich schlecht ins Deutsche übersetzt hat (Golias, Stuttg. 1879, p. 34 ff.), verteidigt die Lesart der Hs. ohne Glück gegen die selbstverständliche Besserung.

[1]) Der Dichter hat sich vielleicht inspirieren lassen durch Ezechiel, cap. 34.

[2]) Rom. IV (1875) 380 ff.

doppelt interessant, weil sie einerseits eine der wenigen ist, die sicher in England verfaßt worden sind,[1]) und andererseits durch ihre Mischung der beiden Sprachen auf der Grenze zweier Litteraturen steht.[2]) Wenn sie auch die Heldin nicht ausdrücklich als Schäferin bezeichnet, so zeigt doch der Ausdruck

Une pucele sans conduit, in cultu latens paupere (v. 3),

daß die Situation nicht anders aufzufassen ist. Der Dichter trifft sie an einem schönen Morgen im Mai (ein sehr häufiger Anfang), ist sogleich von ihrem Äußeren entzückt und macht ihr einen Antrag, der an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Doch sie leiht seinen Schmeichelreden *(blandis sermonibus)* nicht ihr Ohr, sondern weist ihn auf seinen Weg zurück und ruft die Hilfe Gottes und der h. Jungfrau gegen den *ribaud* an. Eher wolle sie sterben und den himmlischen Lohn für ihren fleckenlosen Lebenswandel erhalten, als ein Opfer seiner Nachstellungen werden. Die Tendenz des Gedichtes ist ausgeprägt religiös: es ist in dieser Hinsicht ganz ähnlich dem bei Bartsch (III 25) abgedruckten des Raoul von Beauvais, wo ein junges Mädchen durch das (als Refrain wiederholte) Stoßgebet *Douce mere Dé, Gardez moi ma chasteé* den Versucher verscheucht.[3]) Ist auch die gute Absicht nicht zu verkennen, so wirkt die Darstellung doch nicht recht erbaulich: die Einstreuung von Hymnenversen[4]) in Strophen von sehr weltlichem Inhalt befremdet einigermaßen.

Daß dieses verhältnismäßig späte (13. Jahrh.?) Gedicht durchaus von der französischen Pastourelle beeinflußt ist, kann nicht überraschen, da es ja z. T. in derselben Sprache abgefaßt ist. Die Übereinstimmung der rein lateinischen ist viel auffälliger. Sie erstreckt sich sogar auf die metrische Form der Carmina, soweit dies die Verschiedenheit der Sprache erlaubt.

---

[1]) Ich vermag nur noch das anglonormannische Gedicht in der Form der Pastourellen Froissarts zu nennen, von dem derselbe Gelehrte leider nur den Anfang mitgeteilt hat (Rom. VIII 335).

[2]) S. die Nachweise ähnlicher Kompositionen durch den Herausgeber. Von einer nahe verwandten werde ich noch weiter unten reden.

[3]) Die Strophen VI und VII stimmen mit der vorletzten des kontinentalfranzösischen Gedichts ziemlich genau überein, natürlich nur im Inhalt.

[4]) Bei dieser Gelegenheit zeigt P. Meyer (p. 381, A. 6), daß *(jam) lucis orto sidere* (Anfang von No. 119) der Anfangsvers eines Hymnus ist.

Wenn wir den Vers *Estivali sub fervore* (–⏑–⏑–⏑–⏑) gleichsetzen einem französischen 7-Silbner mit weiblichem Ausgang und *Lucis orto sidere* (–⏑–⏑–⏑–) einem solchen mit männlichem Ausgang[1]) und nach diesem Prinzip auch die übrigen Versarten vergleichen, so würden den lateinischen Schemata die folgenden französischen entsprechen:

No. 52, 120	No. 63	No. 119	*Sole regente*
7a ⏑	7a	7a	6a ⏑
7a ⏑	5b ⏑	7a	6a ⏑
7a ⏑	7a	5b ⏑	6a ⏑
7a ⏑	5b ⏑ (oder 7b ⏑?)	7a	4B
7a ⏑		6b ⏑	6B
5B[2]) ⏑			4c
			4c
			6B

Die Schemata könnten sämtlich die von französischen Pastourellen sein. Man darf nicht zu viel daraus schließen. Daß die Dichter diese Verse und diese Reimverknüpfung gewählt haben, erklärt sich aus dem Charakter der lateinischen rhythmischen Poesie von selbst, und eine Beeinflussung durch französische Muster braucht keineswegs angenommen zu werden; aber es ist doch nicht unmöglich, daß sie bewußt oder instinktiv gesucht haben auch bei der Auswahl der

---

1) Während sich gegen die Gleichsetzung von –⏑–⏑–⏑–⏑ mit einem weiblichen 7-Silbner kaum etwas einwenden läßt, macht die von –⏑–⏑–⏑– mit einem männlichen 7-Silbner mehr Schwierigkeiten. Hierbei darf nämlich nicht vergessen werden, 1. daß im Lateinischen der Vokal der Antepenultima des letzten Wortes, im Französischen der der Ultima der letzte betonte Vokal des Verses ist (vgl. z. B. *sídere* — *amí*), 2. daß sich der Reim (z. B. *dilúculo: báculo; sídere: própere: régere*) im Lateinischen auf zwei nachtonige Silben bei Ungleichheit der betonten erstreckt, im Französischen aber nur auf die betonte. Indessen werden diese Unterschiede verwischt, wenn auch nicht völlig ausgeglichen, 1. indem die letzte Silbe des lateinischen Wortes einen Nebenaccent trägt, der bei ausgesprochen französischer Betonung stärker als der Hauptaccent werden kann, 2. indem infolge dieses Umstandes für ein französisches Ohr die Illusion eines leoninischen Reimes (im Sinne der französischen Metrik) entsteht. Daß diese Auffassung keine rein theoretische ist, zeigt die lateinisch-anglonormannische Pastourelle, von der ich kurz vorher gesprochen habe; denn sie setzt je eine Langzeile zusammen aus einem französischen männlichen 8-Silbner und einem lateinischen Verse nach dem Schema ⏑–⏑–⏑–⏑– oder –⏑⏑–⏑–⏑–.

2) Der große Buchstabe soll andeuten, daß sich derselbe Reim an dieser Stelle durch das ganze Gedicht wiederholt.

Formen, welche die reich entwickelte Vers- und Strophentechnik der fremden Sprache bot, sich der heimischen Dichtung anzupassen. Das Schema von 63 z. B. (7a 5b ◡, 7a 5b ◡) zeigt einfach die beliebte Vagantenzeile (–◡–◡–◡– | –◡–◡–◡) zweimal gesetzt mit Reimbindung der entsprechenden Hälften:

Exiit diluculo | rustica puella
cum grege, cum baculo, | cum lana novella;

trotzdem darf daran erinnert werden, daß der 7-Silbner und nächst ihm der 5-Silbner auch der häufigste Vers der Pastourelle ist, daß beide mit Vorliebe gemischt werden und dann meist verschiedene Reime tragen. Eine Pastourelle, die genau nach demselben Schema gebaut wäre wie eines der genannten Carmina, kann ich zwar nicht nachweisen, aber das ist bei der Mannigfaltigkeit der Anwendung der Versarten und der Reimverknüpfung und der dadurch bedingten großen Zahl der möglichen Formen gar nicht zu erwarten. Findet man doch nur mit Mühe zwei Pastourellen, die dasselbe Schema zeigen.[1]) Wichtig ist das Fehlen des Refrains bei den lateinischen Gedichten; indessen ist er auch sonst in den Carmina Burana ziemlich selten und mangelt den Pastourellen oft.

Wie man nun auch über den letzten Punkt denken mag, so wird man doch auf Grund der vorhergehenden Nachweise die Abhängigkeit der lateinischen „Pastourellen“ von den französischen als gesichert ansehen müssen. Die Annahme, daß sie Übersetzungen seien, zu denen dann die Originale verloren wären, würde ganz unnötig und unbeweisbar sein; dagegen leuchtet die Erklärung, daß sie Neudichtungen im Stile der uns erhaltenen sind, ohne weiteres ein. Lassen aber die Thatsachen nicht auch die umgekehrte Deutung zu, die französische Pastourelle sei aus der lateinischen hervorgegangen? Zwar nicht aus der Ekloge des Altertums oder der des frühen Mittelalters, denn dazu sind die Unterschiede viel zu groß, aber aus der entsprechenden Gattung der Vagantenpoesie? Die Frage ist wohl der prinzipiellen Erörterung wert.[2])

---

[1]) III 51 = III 4. Der Verfasser von III 51 (sei es nun Jocelin von Brügge oder ein anderer) hat den berühmten Thibaut von Champagne nachgeahmt und das auch durch die Gleichheit der Form zeigen wollen.

[2]) Bisher ist immer nur im allgemeinen behauptet worden, daß in den Carmina Burana „pastourellenartige“ Lieder vorkämen (s. Ilberg, Preuß. Jahrb. 64 (1889), 555; Gröber, Grdr. I 1, 419 ff.; Suchier, Gesch. d. frz. Lit., S. 174), doch hat man keinen sicheren Beweis erbracht.

Für die Priorität der französischen Hirtendichtung sprechen die folgenden Erwägungen:

1. Die Chronologie. Die Lyrik der Vaganten hat in der ersten Hälfte und um die Mitte des 12. Jahrhunderts nur wenige Vertreter aufzuweisen (Hilarius und Hugo lo Primat) und wird erst in der zweiten Hälfte und im 13. Jahrhundert eifrig gepflegt. Auch von den Gedichten, die uns interessieren, kann keines mit irgend welcher Berechtigung vor 1150 angesetzt werden. Ja, nur *Sole regente lora* ist sicher der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts zuzuweisen, da das Alter der Hs. von Saint-Omer ein jüngeres Datum nicht zuläßt. Dazu stimmt auch die von Schreiber[1]) eingehend begründete Hypothese, daß Walther von Châtillon, der vielleicht mit dem Erzpoeten identisch ist, der Verfasser der in dieser Hs. überlieferten Gedichte sei. Die übrigen, die in den Carmina Burana stehen (Hs. des 13. Jahrh.), brauchen nicht einmal so weit hinaufzureichen. Die ältesten französischen Pastourellen stammen auch aus der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, also aus derselben Zeit wie die lateinischen, lassen aber in mancher Hinsicht deutlich erkennen, daß ihnen andere rein volkstümliche vorausgegangen sind, während jene, wie ich oben ausführlich gezeigt habe, keine Wurzeln in der Tradition haben. Dazu kommt das höhere Alter der provenzalischen Schäferdichtung, die zwar eine so schnelle und eigentümliche Entwickelung durchgemacht hat, daß sie mit den betreffenden Carmina schlecht verglichen werden kann, die aber in ihren Anfängen von ihrer französischen Schwester unzertrennlich ist. Die erste uns erhaltene Repräsentantin der Gattung, Marcabrus *L'autrier iost' una sebissa,* stammt noch aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, und sein Lehrer Cercamon hat sich schon vor ihm in dieser Richtung versucht. Daraus folgt unabweisbar, daß das Genre in der provenzalischen und auch in der französischen Lyrik früher gepflegt wurde. Was hier für einen Zweig, das gilt im allgemeinen auch für den ganzen Stamm: die manchmal geäußerte Behauptung, daß die romanische Minnepoesie aus der lateinischen der fahrenden Schüler hervorgegangen sei oder hervorgegangen sein könne, muß an der Chronologie scheitern.[2])

---

[1]) Die Vagantenstrophe, Straßb. Diss. 1894, p. 45 ff.

[2]) Vgl. die für seine Zeit merkwürdig sichere und richtige Auffassung dieses Verhältnisses bei Giesebrecht, Allgem. Monatsschr., Jahrg. 1853, p. 23.

2. Zu einer Nachahmung lag übrigens auch keine Veranlassung vor. Man kopiert nur, was sich durch die Menge der Produktion aufdrängt oder durch seinen inneren Wert anzieht. Ein halbes Dutzend ziemlich mittelmäßiger Gedichte konnte unmöglich zu über 150 provenzalischen und französischen Liedern begeistern. Wie klein ist überhaupt die Zahl der Vagantenlieder gegenüber der Vulgärdichtung! Und auf welche Art soll diese Poesie von Gelehrten für Gelehrte den Anstoß gegeben haben zur Begründung eines Genres, das wenigstens im Norden seine volkstümliche Herkunft trotz der künstlichen Form nicht verleugnet? Lateinische Gedichte vermochten nur dann auf französische einzuwirken, wenn sie von Kundigen übersetzt oder nachgeahmt wurden.[1]) Wer sollte das aber thun als die Kleriker? Diese würden doch dann den französischen Pastourellen etwas von ihrem Geiste mitgeteilt haben. In den Fableaux, bei deren Ausbildung und Verbreitung sie am eifrigsten und erfolgreichsten mitgewirkt haben,[2]) treten der Bischof, der Priester, der Mönch, der Scholar bald als Betrüger, bald als Betrogene, bald als Helden, bald als Opfer des Schwankes auf; namentlich der *clerc,* der *escolier* ist mit sichtlicher Sympathie gezeichnet. Hier aber stellt sich nur einmal ein anonymer Dichter als Kleriker vor (II 59): das ist nichts gegenüber den häufigen Erwähnungen und Lobpreisungen des Ritters.

Diese Nachahmungen rühren wahrscheinlich von Franzosen her. Bei *Sole regente lora* war von vornherein nicht daran zu zweifeln. In Bezug auf die entsprechenden Stücke der Benediktbeurener Hs. erklärt Jeanroy (Orig., p. 128, A. 1) ohne nähere Untersuchung: *Les pièces latines émanent, comme le reste du recueil, de clercs allemands.* Diese prinzipielle Behauptung ist nicht mehr aufrechtzuerhalten. Die Auffassung, daß ein Teil der Carmina Burana französischen Ursprungs sei, bricht sich

---

1) Wenn E. Martin, Ztschr. f. dtsch. Alt. X (1876) 46 ff. und R. M. Meyer, ib. XXIX (1885), 121 ff. die Ansicht vertreten haben, daß die deutschen Lieder der Benediktbeurener Hs. Übersetzungen oder Nachahmungen lateinischer seien, so kann aus dieser Hypothese noch kein Analogieschluß auf die gänzlich anderen Verhältnisse in Frankreich gezogen werden. Bekanntlich ist auch die gerade entgegengesetzte Behauptung verfochten worden von Burdach, Reinmar der Alte, p. 155 ff. und Wallensköld, Mém. de la Soc. néo-philol. à Helsingfors I (1893) 71 ff.

2) S. Bédier, Les Fabliaux [2], p. 389 ff. und meine Abhandlung „Das Fableau von den Trois bossus Ménestrels", Halle 1901, p. 99.

stetig Bahn. Ein so ausgezeichneter Kenner wie Wilhelm Meyer aus Speyer hat sich erst kürzlich dafür entschieden,[1]) daß eine in Frankreich entstandene „Sammlung von Motetten und ähnlichen kunstvoll komponierten Liedern“ in ihnen benutzt sei, doch im einzelnen den Kreis ziemlich eng gezogen. Es ist nichts natürlicher, als daß gerade die Dichter der pastourellenartigen Lieder französische Kleriker waren. Eine Veranlassung, deutsche Herkunft anzunehmen, wozu wir bei anderen durch bestimmte Eigentümlichkeiten der Sprache, deutsche Refrains u. a. gezwungen werden, liegt bei ihnen nicht vor.

Fassen wir unsere Betrachtungen zusammen, so erhalten wir ein in der Hauptsache gesichertes Ergebnis, das nicht bloß für die Geschichte unserer Gattung, sondern für die der Litteratur überhaupt wichtig ist. Die lateinische Lyrik der Epoche hat von der französischen Anregungen empfangen wie nicht selten auch die Epik von der französischen erzählenden Dichtung. Kleriker haben sich für die Ausbildung eines Stoffes interessiert, der ganz der ritterlichen Gesellschaft vorbehalten schien. Und das nicht erst zu einer Zeit, wo mit den Bürgern vereint auch die Geistlichkeit das Erbe der höfischen Lyrik antritt, sondern fast ein Jahrhundert früher, aber jetzt noch in ihrer Sprache, dem Latein. Daß sie sich gerade dieses Genre aneignen, erklärt sich aus der Ähnlichkeit des ihm eigenen kecken Tones mit dem lebensfrohen, zügellosen Geist ihrer Liebeslieder.

Sind sie in dem Bestreben, ein Gegenstück zu den Versuchen der Laien zu schaffen, glücklich gewesen? Hier sicher nicht; aber auch auf anderen Gebieten der Lyrik wird man die Frage verneinen müssen. So glänzend uns ihre Technik gilt, die doch von den Provenzalen bei viel spröderem Material und ohne die Vorarbeit einer großen Vergangenheit mindestens erreicht wird, so kühn und packend auch der Ausdruck starker Empfindung wirkt, so ist doch die Vaganten-

---

[1]) In der oben zitierten Festschrift, p. 20. Ein Kennzeichen, welches er anführt (jedoch nicht für die Pastourellen), halte ich allerdings nicht für absolut beweiskräftig: die Anwendung von französischen Refrains oder Zitaten, die sich doch auch Deutsche erlauben konnten. No. 81 mit seiner wunderlichen Mischung von Lateinisch und Romanisch ist besonders interessant. Da sich hier weder provenzalische noch französische Reime konsequent herstellen lassen, so bin ich geneigt es für das Elaborat eines deutschen Klerikers anzusehen, der keine von den beiden Sprachen ordentlich beherrschte, aber von jeder eine Ahnung hatte.

poesie mit der höfischen nicht zu vergleichen. Der Strom der litterarischen Entwickelung, der ohne diese undenkbar wäre, hat von jener nur wenig empfangen, und die Auffassung von der Tiefe und Macht der Liebe, von den durch sie auferlegten Pflichten, von Frauenwürde und Mannesehre, die uns die Provenzalen und Franzosen lehren, hat trotz ihrer unleugbaren Gebrechen doch gegenüber dem schrankenlosen Egoismus der erotischen Vagantenlieder einen Kulturwert, von dem wir heute noch zehren. In dem Streite zwischen Phyllis und Flora muß Amor entscheiden, daß der *clericus* besser zur Liebe tauge als der *miles;* aber in einem höheren Sinne hat er die Wette verloren.

II.

Da wir durch die bisherigen Untersuchungen die Gewißheit erlangt haben, daß die provenzalischen und altfranzösischen Pastourellen von der antiken Ekloge unabhängig sind, die französischen sogar ihrerseits auf die mittellateinische Lyrik eingewirkt haben, so müssen wir dem Problem ihres Ursprungs und ihrer Entwickelung auf einem anderen Wege näher kommen. Betrachten wir zunächst die Hauptmomente ihrer Geschichte.

Die Gattung begegnet im Süden früher als im Norden.[1]) Schon Cercamon wird als Dichter von *pastoretas* genannt, sein Schüler Marcabru, dessen Blütezeit zwischen ca. 1130 und 1150 fällt, hinterläßt uns die ersten. Von dem Älteren berichtet die durchaus glaubwürdige Lebensbeschreibung: *trobet vers e pastoretas a la usanza antiga.*[2]) Wie ist die vielerörterte Stelle zu verstehen? Ich gehe von zwei Gesichtspunkten aus: 1. *a la usanza antiga* bezieht sich nicht auf *pastoretas* allein, sondern naturgemäß auf *vers e p.* zusammen. Wir können daher, was wir von jenen wissen, mit den erforderlichen Einschränkungen auch auf diese übertragen. 2. „Nach altem Brauch" ist vom Standpunkte des Biographen (13. Jahrh.)

---

[1]) L. Römer, Die volkst. Dichtungsarten der apr. Lyrik, Ausg. u. Abh. XXVI 22 ff. und Max Kleinert, Vier bisher ungedr. Past. des Troub. Serveri v. Gerona, Hall. Diss. 1890, Einleitung. Eine sehr dankenswerte Zusammenstellung der prov. Pastourellen gab Schultz-Gora, Ztschr. f. rom. Phil. VIII 106 A. 7. Seitdem ist noch *En may, can per la calor* von Serveri hinzugekommen (bei Kleinert No. III).

[2]) Ed. Chabaneau, Biogr. des Troub. in Devic et Vaissete, Hist. gén. de Languedoc X (1885), 216.

gesagt. Es folgt nicht daraus, daß Cercamons Manier ihm bereits im Vergleich zu der Marcabrus archaisch schien. Viel eher ist anzunehmen, daß er die beiden in denselben Topf geworfen hat. Über Marcabru, der ihm zu selbständig war, fällt er das lächerliche Urteil: *De caitivetz vers e de caitivetz sirventes fez* (Chabaneau, p. 217); von dessen Zeitgenossen Peirè de Valeira sagt er sehr bezeichnend: *fez vers tals com hom fazia adoncs, de paubra valor, de foillas e de flors, e de cans e d'ausels.*[1]) *Sei cantar non agren gran valor ni el* (ib.); sogar an Jaufre Rudel tadelt er die *paubres motz* (ib.), und erst Peire d'Alvernhe gilt ihm als *lo premiers bons trobaire que fo outra* (Var. *el*) *mon* (p. 260). Seine Abneigung gegen die Anfangsperiode hat sich sicherlich auch auf Cercamon erstreckt, und *a la usanza antiga* bedeutet nichts weniger als ein Lob. Wahrscheinlich hat er dabei mehr die Form der *vers e pastoretas* im Auge gehabt als den Inhalt; denn für die Ausbildung des *vers,* von dem die *canson* später abgezweigt worden sei, hat er sich lebhaft interessiert.[2]) In den erhaltenen Liedern des Dichters, deren Zahl sich durch einen erfreulichen Fund[3]) vermehrt hat, ist thatsächlich die metrische Struktur in mancher Hinsicht altertümlich; der Ausdruck des Gefühls dagegen ist zwar noch nicht konventionell, aber schon durchaus litterarisch. Wird man auch zugeben, daß der Stoff der *pastoretas* eine schlichtere Behandlung gestattete, so ist doch die Meinung, daß es „echte Schäferlieder" gewesen seien,[4]) wohl übertrieben. Von Marcabrus Art werden sie sich vermutlich durch größere Einfachheit unterschieden haben, aber zu scharf darf man den Gegensatz nicht konstruieren, der mit der angeführten Stelle jedenfalls nicht zu begründen ist.

L'autrier iost'una sebissa, erzählt dieser,[5]) *Trobey pastora mestissa.* Sie ist die Tochter einer Bäuerin, dabei voller Frohsinn und Verstand. Mit einer zierlichen Wendung führt er sich bei ihr ein, doch hat er kein Glück; denn auf jede seiner zarten Schmeicheleien und gröberen Werbungen antwortet das Mädchen mit einer ebenso derben wie treffenden Bemerkung. Seine teilnehmenden Fragen lehnt sie ab, und für seine Ge-

---

1) Dieser Peire würde demnach als Verfasser von *renverdies* zu bezeichnen sein.

2) S. die Biographieen von Marcabru und Peire d'Alvernhe.

3) G. Bertoni in Studj di filol. romanza VIII 420.

4) Suchier, Gesch. d. franz. Lit., p. 13.

5) Appel, Prov. Chrestomathie, p. 101 ff. (Grdr. 293, 30).

sellschaft dankt sie; auch will sie nicht hören, daß ihr Vater ein Ritter gewesen sei, da sie ihren Stammbaum bloß „vom Spaten und vom Pfluge“ ableite; sie hat zu viel zu verlieren und ist zu vorsichtig, um auf die Schwüre und Versprechungen eines Verliebten etwas zu geben; sie erinnert ihn, daß sich Gleiches zu Gleichem gesellen müsse und nur der Thor sich vergesse. Schließlich erklärt er sie gereizt für falsch, und sie weist ihn höhnisch ab. Das Gedicht hat, von der kurzen Einleitung abgesehen, die Form eines Dialoges, bei dem beide Teile an Klugheit und Schlagfertigkeit, wenn auch nicht gerade an Witz, wetteifern, und weist auch äußerlich insofern die Kennzeichen der Tenzone auf, als die Reden, wenigstens von Strophe III ab, gleichmäßig auf die einzelnen Strophen verteilt sind, die sich auch metrisch genau entsprechen (wie in Marcabrus Tenzone mit Ugo Catola), und in den *tornadas* jeder noch einmal seinen Standpunkt behauptet. Der metrische Bau ist verhältnismäßig modern, da der weibliche 7-Silbner ausschließlich angewandt ist, was weder Guilhem IX. noch Cercamon versucht haben, und ziemlich kompliziert, da die Reime die Abfolge aaaBaaB haben, je zwei auf einander folgende Strophen durchgereimt sind und das bedeutungsvolle Wort *vila(y)na* am Schlusse des vierten Verses einer jeden Strophe wiederkehrt (und zwar im Zusammenhang des Satzes) und daher im siebenten stets einen Reim auf *-ana* fordert. Dieser letzte Umstand gestattet wohl die Annahme, daß in früheren Pastourellen in der Mitte (oder sonst im Innern) der Strophe ein Refrain eingeschoben wurde wie in manchen französischen[1]) ein *dorenlot! o! aé!* etc. oder ein ganzer Vers in den Tanzliedern. Dem (sekundären) Binnenrefrain mußte natürlich ursprünglich ein (primärer) Schlußrefrain entsprechen und später an dessen Stelle der 7. Vers treten. Es bleiben also 5 gleichreimige Verse als Grundstock der Strophe übrig. Das nachher zu erwähnende zweite Schäfergedicht unseres Marcabru hat eine ähnliche, doch etwas einfachere Struktur (8aaabab). Hier ist noch der männliche 8-Silbner angewandt, aus dem sich der weibliche 7-Silbner vielleicht entwickelt hat, doch sind die Refrains ganz aufgegeben und durch gewöhnliche Verse ersetzt. Wenn wir auf Grund der beiden Pastourellen etwas über den Bau der ihnen vorangegangenen sagen dürfen,

[1]) II 12 (besonders raffiniert), 18, 23, 40, III 6, 7, 13, 40, 49; vgl. aber auch Marcabrus Lied *Dirai vos.*

so werden wir als den Urtypus die einreimige Strophe von 5, bezw. 4 männlichen Achtsilbnern mit Endrefrain, später auch Binnenrefrain, ansehen und damit ein Analogon zu den *chansons de toile* u. a. gewinnen. Von ihr bis zu Marcabrus Konstruktionen ist freilich ein weiter Weg. Auch die Darstellung ist nicht mehr volkstümlich, doch hat der Dichter, der selbst von niederer Herkunft war, das Mädchen aus dem Volke auf Grund eigener Beobachtung gezeichnet und der *pastora* durch ihre nüchterne Denkart und ihren kräftigen Humor [1]) das Übergewicht gegeben. In dem anderen Liede [2]) gerät er mit der Schäferin, die neben ihrem Liebsten unter der schattigen Buche sitzt und ein Liedchen mit ihm gesungen hat, nach kurzem Getändel [3]) in ein ernsthaftes Gespräch und läßt sich von ihr über die Schlechtigkeit der Welt und über die Thorheit der Ehemänner im besonderen belehren. Der reflektierende Charakter dieses Gedichts, in dem die *mancipa* nur des Verfassers eigene Ansichten entwickelt, zeigt schon die Umbildung und den Niedergang der Gattung.

Nach Marcabru scheint die Produktion im Süden eine Zeit lang geruht zu haben. Erst am Ende des 12. Jahrhunderts wird sie wieder aufgenommen durch Guiraut de Borneil und Gui d'Uisel, am Anfange des 13. wird sie fortgesetzt durch Gavaudan den Alten und Cadenet. Ihre neue Blüte hat sie nach der zumeist angenommenen Ansicht von Schultz-Gora dem Eindringen französischer Muster zu verdanken. Doch verleugnet sich auch dann die Eigenart, die strenge Schulung der

---

1) Besonders hübsch ist die folgende Stelle (52 ff.):

„pus en pretz m'avetz levada,
senher“, so dis la vilayna,
„per so n'auretz per soudada
al partir: ‚bada, folh, bada!‘
e la muz'a meliayna.“

Diese *muz'a meliayna* ist wohl so viel wie *un rêve de méridienne,* bedeutet also etwas Ähnliches wie v. 89 *badar en la penchura* (s. dazu das Glossar unter *penchura*). Mit diesen letzten Versen (*tals bada en la penchura, Qu'autre n'espera la mayna*) vergleiche man Marcabrus verwandten Ausspruch: *Li sordeior an del dar l'aventura, E li meillor badon ves la penchura* (Mahn, Werke I, p. 53). *del dar* bestätigt Appels Deutung von *mayna* als „Manna“.

2) *L'autrier a l'issida d'abriu;* Mahn, Ged. 609. (Grdr. 293, 29.)

3) *pastorella, pois jois reviu,*
ben nos devem apareillar. —
non devem, don, que d'als pensiu
ai mon coraje e mon afar. (Str. II.)

Troubadours nicht.[1]) Sie betrachten gern das kleine Abenteuer vom Standpunkte der höheren Minne. Guiraut reitet in traurige Gedanken versunken dahin, als er den sanften Gesang einer Hirtin hört und sie bald darauf am Bachesrande Farnkraut[2]) sammeln sieht. Sie fragt ihn freundlich, warum er so allein sei und so betrübt aussehe. Als er ihr eröffnet, daß er sich von seiner falschen Geliebten getrennt habe und eine treuere suche, hat sie nicht übel Lust, ihm die Verlorene zu ersetzen. Es ist nur seine Schuld, wenn er, noch immer im Banne der alten Neigung, ihr Entgegenkommen nicht merkt oder nicht merken will und die Gunst der Stunde ungenutzt läßt.[3]) In einer ähnlichen Lage weiß sich Gui d'Uisel viel besser in Gesellschaft einer Schäferin zu trösten,[4]) die, gleich ihm betrogen und verlassen, die Parole ausgiebt:

tornem lo desconort
Qu'avem avut en joi et en deport. (Str. VI.)

Auch Gavaudan hält es für seine Pflicht, die *pastorela* mit seinen Betrachtungen über die *falsas ab cor ginhos* (v. 38) zu unterhalten,[5]) bis sie das erlösende Wort spricht; aber in dem Gedicht,[6]) welches sich nach meiner Meinung unmittelbar daran anschließt, erneuert er ohne weitere Umstände die kurze Bekanntschaft.[7]) Cadenet[8]) entwickelt einem Hirten, der sich bitter beklagt, daß die *lauzenjadors* sein Mädchen kränken, cynische Theorieen über die Ehre und den Nutzen, den ihre Ausstreuungen und die dadurch hervorgerufene Eifersucht des

---

1) Obwohl ich Jeanroys völlig ablehnende Stellung zu der Schultz-Goraschen Theorie nicht billige, so stimme ich doch seinen treffenden Bemerkungen über den Charakter dieser Periode (Origines, p. 32 ff.) zu.

2) *favieira*, v. 10 bei Mahn; l. *faujeira*.

3) Grdr. 242, 44; Mahn, W. I 198.

4) Grdr. 194, 15; Mahn, G. 547—9. Die Attribution ist nicht ganz sicher, doch wahrscheinlich richtig.

5) Grdr. 147, 4; Parn. occit., p. 43.

6) Grdr. 147, 6; Parn. occit., p. 45.

7) Die entscheidenden Verse 14 ff. sind so zu interpungieren:

No sai si me conoissia . . .
Ilh oc! per queus o mentria?
Quels olhs e la bocam baizet.

„Ich weiß nicht, ob sie mich kannte . . . Ja doch! warum sollte ich euch hierin belügen? Sie küßte mich nämlich auf Augen und Mund." *ilh oc*, ja sie [kannte mich, aber ich sie nicht] ist sehr prägnant.

8) Gdr. 106, 15; Mahn, G. 727. (Nur in Da IK Cadenet, in CR Thibaut de Blaison zugeschrieben.)

Gatten dem Liebhaber bringen. Nur zwei andere Pastourellen [1]) des Gui d'Uisel sind zwar nicht frei von dieser Tendenz, zeigen sie aber nicht so aufdringlich: hier erzählt der Dichter als unbeteiligter Beobachter von Streit und Aussöhnung eines Pärchens, doch kann er es sich nicht versagen, eine solche glückliche Wendung auch sich zu wünschen und von seiner Stellung zu den Frauen zu reden. Im allgemeinen ist die Schäferpoesie der Zeit nicht schlecht, und die beiden letzten Stücke erfreuen durch ihren frischen Ton und ihre zarte Behandlung. Dennoch wird das unbefangene Urteil Raimon Vidals, die französische Sprache eigene sich besser und sei geschmeidiger *a far romanz, retronsas et pasturellas* als die limousinische, durch den damaligen Stand der Litteratur gerechtfertigt. [2]) Die Einfachheit und Anschaulichkeit der Schilderung, die wir manchen Pastourellen des Nordens nachrühmen, erreicht im Süden bloß eine (*Per amor soi gai*). [3]) Ich halte sie für alt und volkstümlich, aber ihre gegenwärtige Form mit dem voraufgeschickten steifen *respos* kann sie erst später (etwa im zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts) erhalten haben. Ob sie von Guiraut d'Espanha bearbeitet worden ist oder einem anderen, ist eine nebensächliche Frage.

Die Produktion der Folgezeit trägt keinen einheitlichen Charakter. Die Erzählung eines Liebesabenteuers überwiegt: zwei anonyme Gedichte, die beide den Werber scheitern lassen, [4]) ein langes, aber unvollendetes des Joyos von Toulouse, [5]) ein mittelmäßiges [6]) des Joan Esteve von Béziers (datiert 1275), zwei unbedeutende des Katalanen Serveri von Gerona, [7]) die

---

[1]) Grdr. 194, 14, Parn. occ., p. 260 und Grdr. 194, 13, P. O. p. 262, Bartsch, Chrest. prov²., p. 165.

[2]) Man muß nicht vergessen, daß der Verfasser der Razos de trobar als Katalane auf einem freieren Standpunkte stehen konnte. Ein geborener Provenzale würde den berühmten Satz schwerlich geschrieben haben. Die Leys d'amors polemisieren lebhaft dagegen (II 392; angeführt bei Kleinert, p. 7).

[3]) Grdr. 244, 8; zuletzt abgedruckt von Appel, Chrest., p. 88.

[4]) 1. Grdr. 461, 145; nach dem chansonnier Giraud (f) herausgegeben von P. Meyer, Les derniers Troubadours de la Provence, p. 112 und Levy, Rev. des langues rom. XXI 57. Es ist verhältnismäßig jung. 2. Grdr. 461, 147; nach der älteren Hs. der Riccardiana (Q) abgedruckt Arch. f. d. Stud. d. Neueren Sprachen XXXIII 420.

[5]) Grdr. 270, 1; Appel, Prov. Inedita, p. 171.

[6]) Grdr. 266, 7; Parn. occ., p. 344; Azaïs, Les Troub. de Béziers, p. 92.

[7]) Ed. Kleinert I und II.

schmutzige, aber originelle *porquiera* der Leys d'amors[1]) variieren das unerschöpfliche Thema. Einen neuen Aufschwung erhält das alte Genre durch Guiraut Riquier, der in einem Cyklus geistreicher und anmutiger Lieder von seinen Jahre lang fortgesetzten, vergeblichen Bemühungen um die Gunst einer spröden Schäferin berichtet, die er erst als Mädchen, dann als wohlhabende Frau und Mutter einer lieblichen Tochter kennt.[2]) Die Vorzüge seiner Kunst waren zu sehr persönlicher Natur, als daß die von ihm erfundene Manier hätte mit Erfolg nachgeahmt werden können. Ich vermag mich nicht davon zu überzeugen, daß er auf dem Gebiete der Pastourelle Schule gemacht hätte: Joan Esteve, den Jeanroy (pag. 37) einen *imitateur maladroit et lourd de Guiraut Riquier* nennt, scheint mir auf den Spuren des Gui d'Uisel zu wandeln, da *El dous temps*[3]) (1283) mit zwei Gedichten dieses Troubadours[4]) manche Berührungspunkte hat. Der politische Inhalt bei Paulet von Marseille,[5]) die höfische Schmeichelei bei Serveri (III und IV) sind Zeichen der Entartung. Sie kam, weil sie kommen mußte. Man wundert sich fast, daß die Gattung hier so spät und so selten zu einem solchen Zwecke verwandt wird, während es im Norden schon 1199 geschieht. Wenn wir noch die *vaquiera* des Joan Esteve[6]) (1288) und wohl auch ein Lied des Guillem d'Autpolh[7]) als Beispiele geistlicher Parodie erwähnen, so ist der Kreis der Entwickelung für uns geschlossen. Doch wurde die Pastourelle von der toulousanischen Dichterschule noch weiter gepflegt, da das Sendschreiben des Konsistoriums von 1356 für *sirventes, pastorelas e vergieras* (eine Abart, die wohl

---

1) Ed. Gatien-Arnoult I 256.

2) Ed. Pfaff bei Mahn, W. IV 83 ff. Die Datierung der einzelnen Pastourellen (1260—82) ist wohl nicht wörtlich zu nehmen, da die Rücksicht auf den Inhalt, auf den Fortschritt der Erzählung bestimmend war. Die meisten fallen sicher in die 60er Jahre, sind aber schwerlich durch so große Zwischenräume getrennt; die beiden letzten sind als Nachzügler anzusehen. (Diez, Leben u. Werke², p. 409 ff. scheint an der Chronologie der Hss. nicht zu zweifeln.)

3) Grdr. 266, 5; Parn. occ., p. 349; Azaïs, Les Troub. de Béziers, p. 97.

4) Parn. occ., p. 260 und 262.

5) Grdr. 319, 6; zuletzt herausgegeben von Levy, Rev. d. l. r. XXI 280. Die Bedenken, welche Levy (ib., p. 264) gegen die Autorschaft Paulets geltend macht, sind, wie er selbst zugiebt, nicht unüberwindlich.

6) Grdr. 266, 9; Parn. occ., p. 351; Azaïs, p. 101; s. Lowinsky, Ztschr. f. frz. Spr. u. Lit. XX 1, 191.

7) Im Grdr. falsch unter 293, 29. Appel, Ined., p. 122.

den *chansons dramatiques* entsprach) einen Preis in Gestalt einer silbernen *flor d'ayglentina* aussetzte,[1]) der oft genug verteilt worden ist. Die Ausführungen der Leys d'amors,[2]) die bei ihrer Definition von dem *tractar d'esquern,*[3]) *per donar solas* und ihrer Forderung des *so un petit cursori e viacier* wohl Guiraut Riquiers Poesieen im Auge gehabt haben, lassen deutlich erkennen, daß die Produktion auch in früherer Zeit größer gewesen ist, als wir nach den erhaltenen Denkmälern anzunehmen haben. Denn wie wäre sonst eine Einteilung[4]) in *vaquieras, vergieras, porquieras* etc. und selbst *monias* möglich gewesen, und wozu hätte es der Warnung vor *vils paraulas ni laias* etc. bedurft, durch die so häufig gesündigt werde? Eine gewisse Mißachtung des Genres ist zweifellos schuld, daß die Hss. uns nicht mehr überliefert haben.

Die Geschichte der altfranzösischen Schäferpoesie ist weit schwieriger zu übersehen, weil die Mehrzahl (über $^3/_5$) der Gedichte anonym sind.[5]) Eine auch nur annähernde Bestimmung von Ort und Zeit ihrer Entstehung ist meist ausgeschlossen, da bei dem geringen Umfang zu wenig Material für sprachliche Beobachtungen vorliegt und die Reime oft ungenau sind. Die Ortsnamen, welche mitunter im Eingang vorkommen, lassen sich nicht alle mit Sicherheit identifizieren.

---

1)
E per sirventes atressi,
E pastorelas e vergieras,
Et autras d'aquestas manieras,
A cel que la fara plus fina
Donam d'argen flor d'ayglentina,
Mas quel dictatz del tot s'acabe
E del so ques tanh nos mescabe,
Quar, si d'aquel defalh, es nutz
O coma cel qu'es sortz o mutz.

(ed. Chabaneau in Devic et Vaissete, Hist. gén. de Languedoc X 193.)

2) Gatien-Arnoult I 346; Appel, Chrest., p. 199.

3) Schon früher (1324) heißt es im Doctrinal des Juan de Castelnou (ed. Noulet et Chabaneau, Deux mss. prov., p. 210) v. 387 ff.:

Som par que pastorela
Si cum chansos capdela,
Mas qu'es miels (? Hgb. *de) gaug le sos*
E d'esquern las razos.

4) Eine derartige Einteilung haben auch die Griechen gekannt. Sie unterschieden βουκολικά, αἰπολικά, ποιμενικά etc. Der Gedanke muß also nicht so lächerlich sein, wie man ihn gewöhnlich hinstellt.

5) Die Abteilung II bei Bartsch umfaßt 122 Nummern, von denen aber gegen 30 zu streichen sind, die Abteilung III nur 52.

Die Verfasser erleben ihr kleines Abenteuer zwischen Soissons und Paris (II 92) oder zwischen Arras und Douai (1) — vgl. III 9 und III 32 —, auf dem Wege von Saint-Quentin nach Cambrai (5) oder von Langres nach Bar (56) etc. Als südwestlichster Punkt wird Limoges genannt (13, halbprovenzalisch), als nördlichster Lille (43) und als östlichster Metz (38). Die Isle-de-France ist mit Dammartin (41), wohl Dammartin-en-Goële (Seine-et-Marne), und Oissery (bei demselben Dammartin, 120) vertreten; vermutlich gehört auch 49 hierher, wenn unter *Haudain*[1]) Houdan (Seine-et-Oise) und unter *Burnai* Bernay (Eure) zu verstehen ist. Natürlich stammen viele Stücke aus dem Norden; besonders bemerkenswert ist auch, wie Jeanroy (Orig., p. 19 A.) zeigt, die Beteiligung Lothringens, das sich sonst gegen den höfischen Minnesang ziemlich ablehnend verhält. Eine Anzahl Pastourellen müssen darum noch in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts gesetzt werden, weil die berühmte Hs. von Saint-Germain-des-Prés[2]) (B. N. fr. 20050) — Anfang und Mitte des Jahrhunderts — sie enthält. Es sind nach Gröber (p. 673) die Nummern: Bartsch II 12, 14,[3]) 18—20, 22—24. Dazu kommen noch 10, 21, 25—28. Ein *terminus a quo* ist viel schwerer zu finden: II 65 ist erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entstanden, da es die von Ludwig IX. gegründete Cisterzienser-Abtei Royaumont (bei Asnières-sur-Oise, Cant. Luzarches, Seine-et-Oise) als bekannt erwähnt.[4])

Als die früheste datierbare wird die in der einen Hs. (doch nicht in ihrem Index) dem Jean Bodel, in der anderen dem Aubouin (de Sézanne?) zugeschriebene *Contre le dous tans novel* (III 40) angesehen. Die Szene spielt unter den Mauern von Cassel (Nord). Perronele weist die Werbung des Dichters ab, weil die *Flamenghel* zu geschwätzig und ruhmredig seien, und klagt, daß ihre Heirat mit Perrin durch den Krieg verhindert werde, in dessen Verlauf die Franzosen, *trechëor et foimentis Et gent parjuree,* das Land verwüstet hätten, nun aber über die Lys zurückgegangen wären und bald geschlagen

---

[1]) In der Hs. stand wohl *Houdanc.*

[2]) Le Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés, p. p. P. Meyer et G. Raynaud, I, Paris 1892 (Soc. des anc. textes fr. 32).

[3]) II 14 ist nach Cloetta, Arch. f. d. St. d. N. Spr. 91, 33 ff. von J. Bodel; vgl. auch O. Rohnström, Étude sur Jehan Bodel, Upsala 1900, p. 3.

[4]) *Je me rendrai a Roiaumont,* droht der Ritter, *Mes cuers remandra avec vos.*

werden würden. G. Paris,[1]) der die Wichtigkeit der merkwürdigen Pastourelle mehrmals betont, nimmt nach dem Vorgang seines Vaters[2]) als Entstehungsjahr 1187 an, obwohl Schultz-Gora[3]) dessen Gründe bekämpft hatte, ist aber geneigt sie dem Jean Bodel abzusprechen. Dagegen sucht Cloetta[4]) die Autorschaft unseres Dichters zu retten, verjüngt sie jedoch beträchtlich, indem er sie auf die kriegerischen Ereignisse des Frühjahrs 1199 bezieht. Nach dieser Auffassung, die auch Suchier[5]) zu der seinen gemacht hat, würde sie kaum eine größere Bedeutung beanspruchen dürfen[6]) als die anderen drei (oder nach Cloetta vier) des wackeren Ménestrels von Arras. Sie zeigen schon jede einen eigenen Typus: II 14, die der zuletzt genannte Gelehrte ihm durch eine scharfsinnige Beweisführung attribuiert, den gewöhnlichen, nur mit einigen willkommenen Ausschmückungen, III 39 die häufig begegnende Variante, daß der Dichter am vollen Genusse seines Glückes von den auf die Angstrufe des Mädchens herbeieilenden Hirten gestört wird (Robin, Gautelot, Guifroi u. a., v. 63 ff.) und den Rückzug antritt:

corant issent du bois;
et je gabés m'en vois,
car la forche en fu lor.

---

1) Journ. des Sav. 1891, p. 735 A. 3.

2) Hist. lit. de la France XX 616.

3) Ztschr. f. rom. Phil. VI 387 ff. (Sch.-G. setzt 1213 als Datum an).

4) Arch. f. d. Stud. d. N. Spr. 91, 37 ff.

5) Gesch. d. frz. Lit., p. 175. Rohnström, Étude sur Jehan Bodel, p. 7 ff. entscheidet sich auch für J. Bodel und für 1199, während Guy, Essai sur la vie et les œuvres litt. du trouvère Adan de le Hale, Paris 1898, p. 556 ff. an der Datierung von Schultz-Gora festhält.

6) Eine andere Pastourelle mit politischen Anspielungen ist II 21 (anonym). Der Dichter unterhält sich mit einem Schäfer nicht weit von Mirabel. Wegen der Form mit *a* ist es wohl mit Mirebeau-en-Poitou bei Poitiers zu identifizieren. Es scheint jedenfalls dasselbe Mirabel zu sein, das mit Blazons (jetzt Blaison, Cant. Les Ponts-de-Cé, Maine-et-Loire) zusammen in einer *chanson dramatique* genannt wird, die wohl Thibaut de Blaison zuzusprechen ist (I 40), und gleichfalls mit Blason in einem Motett (II 107), das kaum von ihm stammt (s. G. Paris, Journ. des Sav. 1891, p. 741 A. 5). Auf welche Ereignisse der Verfasser Bezug nimmt, und wer der Heinrich ist, der das Land bedrängt, kann ich bei der Knappheit der Angaben nicht ermitteln. Die Möglichkeit, daß die Pastourelle Thibauts Eigentum ist, scheint mir nicht ausgeschlossen. Auch I 40 hat wie sie schon verschiedene Refrains.

In III 37 belauscht er ein Liebesgespräch zwischen Robin und Marion und in III 38 die bewegliche Klage einer Verlassenen um den treulosen Guiot. Richard von Semilli hängt zuerst jeder Strophe einer kunstvollen [1]) Pastourelle (11) einen eigenen Refrain an, der einem Tanzliede entnommen ist und weder im metrischen Bau noch in der Stimmung mit den anderen Refrains zusammengeht, ja sogar die Form des letzten Strophenverses individuell beeinflußt. Mit dieser Neuerung greift er, wenn er wirklich ihr Erfinder ist, tief in die weitere Entwickelung der Gattung ein: noch von Jean Bodels Gedichten sind drei (II 14, III 37, III 38) refrainlos, eines (III 39) hat den zweizeiligen Refrain *cele disoit* (variabel) *„o! aé o!“ Et Robins disoit* (gleichfalls variabel) *„dorenlot!“*, ein anderes (III 40) vor den beiden Schlußversen den einfachen *dorenlot aé!*, und er selbst wendet in einem zweiten (12), das wohl das ältere von den beiden ist, noch einen vierzeiligen Refrain an. Dieses erzählt das stereotype Abenteuer lustig, doch ohne besonderes Geschick; jenes ist voller Leben und Poesie und erinnert an das Volkslied. Der Gegensatz zwischen dem Dichter, der, von der Schäferin zurückgewiesen, die Minne verflucht, weil er ihr nutzlos Jahre lang gedient habe, und dem Hirten, der im Übermut des Sieges nicht mit dem König von Frankreich tauschen möchte, ist von mächtiger Wirkung. Auf den *ménestrel* Jean Bodel und den *mestre* Richard von Semilli [2]) folgen nun am Anfang des 13. Jahrhunderts die großen Herren: der Graf von der Marche, Hugo II. von Lusignan (3) und der Graf Jean von Brienne, später König von Jerusalem und Kaiser von Konstantinopel (1), jeder mit einem im Strophenbau [3]) wie hinsichtlich der Darstellung gleich schlichten und ansprechenden Poem, das mit der Zurückweisung des Liebhabers endet. Das viel steifere des Seneschalls Thibaut von Blaison (2) ist sichtlich Cadenet nachgeahmt, der auch die Form des Gespräches mit dem unglücklichen *pastre* zur Verbreitung höherer Weisheit benutzte. [4]) Giles de Viés-Maisons (nach Gröber aus Vieux-

---

[1]) Zehnsilbner mit Cäsur nach der 5. Silbe; dabei häufige Anwendung der lyrischen Cäsur.

[2]) Für die Lebensumstände und die litterarische Thätigkeit dieser Männer muß ich verweisen auf die vortrefflichen Darstellungen der altfranzösischen Lyrik bei Gröber, Grdr. I 1, 669 ff. und Suchier, Gesch. d. frz. Lit., p. 174 ff.

[3]) Jean de Briennes Pastourelle ist besonders merkwürdig *(7aab⌣ab⌣a)*, weil sie den einfachen Schlußrefrain *aé!* zeigt.

[4]) Wenn Cadenets prov. Pastourelle auch von Thibaut stammt, was nach dem Verhältnis der Hss. und, füge ich hinzu, dem Gegensatz der An-

Maisons, Seine-et-Marne und 1211 bezeugt) und Hue von Saint-Quentin (1221) erheben beide Anspruch auf das hübsche Lied von der Ziegenhirtin, welches man der Sprache nach weiter nach Westen verlegen müßte (10). Thibaut IV. von Champagne, König von Navarra behandelt das schon Jean Bodel (s. oben) bekannte Motiv von dem gestörten Rendezvous mit unleugbarem Witz, aber in einem so ungenierten Ton, daß man deutlich sieht, wie äußerlich er sich mit dem Helden identifiziert, der vor zwei Bauern ausreißt (4, 5). In das erste Drittel des Jahrhunderts gehört noch Pierre de Corbie, der erste arrasische Dichter, welcher sich in der Gattung versucht hat und mit seinen beiden Stücken den Reigen würdig eröffnet; denn das eine (33), wo er sich von dem endlich erhörten Robin zu Geduld und Standhaftigkeit im Ertragen seines eigenen Liebeskummers ermahnen läßt, ist für seine Zeit originell und gut empfunden, das andere, wo er einen Hirten nach einer Rauferei schrecklich zugerichtet sieht und ihn mit Aufwand des ganzen Phrasenschatzes der Minnepoesie tröstet, ist eine köstliche Persiflage (34). Glänzender als durch ihn ist die Pastourelle in seiner Vaterstadt vertreten durch Guillaume le Vinier († 1245), der die Maifeier (29) und das Erntefest (30) reizend beschreibt. Auch Ghilebert de Berneville, der auf diesem Gebiete seinen großen Ruf nicht rechtfertigt (26, 27), hat eine derartige Milieuschilderung hinterlassen, so daß der Typus in Arras besonders ausgebildet zu sein scheint. Gleich ihm verweilt Jean Erart (Jehans Erars) gern bei solchen kleinen Scenen (15, 21, 22) aus dem Leben der Landleute, bei der Erzählung ihrer Liebesabenteuer und ihrer Streitigkeiten (16, 24). Seine eigenen *bonnes fortunes* (17—20, 23) haben, obwohl sie wie die eine bei Guillaume und bei Ghilebert nicht übel dargestellt sind, doch nicht dasselbe Interesse. Er ist mit acht Gedichten der fruchtbarste: nächst ihm kommt hierin Ernoul der Fiedler (la Vielle),[1]) ein Spielmann aus dem

---

schauungen nicht recht wahrscheinlich ist (s. Chabaneau, Hist. gén. etc. X 383), so würde sich der fremde Ton der afrz. Pastourelle Thibauts noch besser erklären. Er lebte in einem Grenzgebiet, wo die Litteratur des Südens eine stärkere Anziehungskraft haben mußte (s. auch A. Thomas, Art. Blaison der Grande Encyclopédie).

1) In der einen Hs. Pb 3 (Raynaud I 86) steht *Ernous li Vielle,* in der anderen Pb 11 (ib. I 159) *ci commencent li lai Ernoul le Vielle de Gastinois. li V.,* bzw. *le V.* kann unmöglich „der Alte" heißen, da dann zwei verschiedene Schreiber, der eine den Nominativ, der andere den Obliquus eines

Gâtinais mit vier leider verstümmelten, die sich nicht über das Durchschnittsmaß erheben (6—9). Von den übrigen Autoren will ich nur erwähnen Jocelin de Bruges (Brügge, nach Gröber vor 1236) als den cynischsten von allen (51, 52), Jacques d'Amiens, der sehr realistisch eine Prügelei zwischen Marot und ihrer Nebenbuhlerin vorführt (49), Herzog Heinrich III. von Brabant (14) wegen seines Ranges, Moniot de Paris mit drei lesenswerten Stücken (43—45), die doch schon den Niedergang zeigen, Baude de la Quariere (nicht de la Kakerie, 46) wegen seiner geistreichen Parodie auf das Genre. Nicht wenige gehören dem Kreise von Arras an. Der glänzendste Repräsentant desselben, Adan de la Hale, hat selbst keine Pastourellen hinterlassen, aber in seinem Jeu de Robin et Marion die Pastourelle auf die Bühne gebracht, indem er das alte Motiv zu Grunde legte, kleine Hirtenscenen höchst anschaulich darstellte, ganze Lieder und Refrains einschob.[1]) Er hat Robin und Marion noch einmal zu litterarischer Unsterblichkeit verholfen, ehe die Gattung selbst, in ihrer alten Art wenigstens, unterging. Denn im nächsten Jahrhundert muß sie sich der Umwandlung aller lyrischen Formen anpassen, die sich an den Namen des Guillaume de Machaut knüpft. Selbst in Froissarts Pastourellen kommt sein liebenswürdiger Humor unter der schweren Rüstung nicht voll zur Geltung: die Erzählung von dem Abenteuer mit der Schäferin verschwindet ganz, die Sittenschilderung triumphiert, soweit nicht politische, satirische oder persönliche Anspielungen sich geltend machen.

Übersieht man die Geschichte unserer Dichtungsart, so darf man wohl sagen, daß sie mit der allgemeinen Entwickelung der altfranzösischen Lyrik Schritt hält. Nur in der Anfangsperiode ist sie verhältnismäßig schwach vertreten: es fehlen eine Reihe der berühmtesten Namen. Dagegen ist das 13. Jahrhundert für sie das beste. Ihre große Beliebtheit beweist schon im ersten Drittel desselben die geistliche Parodie der Pastourelle oder vielmehr die Antipastourelle, in der

---

allbekannten Wortes falsch kopiert haben müßten. Es handelt sich vielmehr um den pikardischen Nom. und den gleichfalls pikardischen Obl. von frz. *la vielle* „die Fiedel." Der Name paßt am besten für einen Spielmann.

[1]) Den Nachweis im einzelnen giebt E. Langlois in seiner Ausgabe (Paris 1896). Am bekanntesten ist *Robins m'aime*, *Robins m'a . . . . demandee* etc. aus Perrin d'Angecourt (42), s. Langlois, S. 29. Vgl. auch Guy, l. c., p. 517 A. 3.

Gautier de Coincy[1]) die Forderung erhebt, an Stelle der *viez pastoureles* neue Gesänge zu setzen, die nicht Marot, sondern Marie feiern sollen. Merkwürdig ist dabei die Apostrophe an seine Standesgenossen:

Chant Robins des robardeles,
Chant li soz des sotes!
Mès tu, clerc, qui chante d'eles,
Certes, tu rasotes. (v. 31 ff.)

Aus diesen Versen geht wohl eine größere Beteiligung der Kleriker hervor, als man vermuten würde; denn außer dem Diakonen Pierre de Corbie ist für jene Zeit keiner zu nennen.[2]) Sein Ruf ist nicht ungehört verhallt: wenigstens ein französisch-lateinisches Marienlied in Pastourellenform, das unter der Regierung des h. Ludwig entstand, ist in einer Hs. des 14. Jahrhunderts erhalten,[3]) und Refrains aus Pastourellen begegnen in religiösen Liedern häufig.

In der profanen Litteratur haben wir einen Haupttypus des Schäfergedichts und mehrere Nebenarten. Jener begegnet mit allerhand individuellen Abweichungen immer wieder. An einem schönen Frühlingsmorgen (selten werden der Herbst oder der Winter geschildert, und auch dann ohne die sonst übliche Beziehung auf die traurige Stimmung des Liebenden) reitet der Dichter aus. Er achtet nicht viel auf seine Umgebung; denn er sinnt über seine Liebe nach oder über die *chanson*, zu der sie ihn begeistert. Plötzlich erblickt er am Waldessaum, auf einer Wiese, in einem Garten etc. eine einsame Hirtin. Ihr Äußeres zeichnet er mit ein paar sicheren Strichen. Meist ist sie damit beschäftigt, Blumen zu pflücken oder einen Kranz zu winden; fast immer singt sie dazu ein Lied, das sie auf einem einfachen Instrumente begleitet. Bis hierher ist die Situation überall dieselbe: nur der Fortfall oder der Zusatz kleiner Züge unterscheiden die einzelnen Pastourellen. Nun steigt er ab und begrüßt sie. Das Gespräch knüpft gern an ihr Lied an, nimmt aber bald eine bedenkliche Wendung. Oft steuert er ziemlich gerade auf sein Ziel los:

---

1) P. Meyer, Rec. d'anc. textes II 380.

2) Bei den Provenzalen Gui d'Uisel, der Kanonikus von Brioude (Haute-Loire) und Montferrand war.

3) Bartsch, Ztschr. f. rom. Phil. VIII 573 u. Jeanroy, Orig., p. 489. Es stimmt z. T. mit der anglo-normannischen Pastourelle wörtlich überein.

Suer, se vos est bel,
De moi sereis bien amee,
S'avereis amin novel (II 17).

Er fragt wohl, ob sie schon einen Geliebten habe, und bietet sich an dem Mangel abzuhelfen. Seine Vorzüge setzt er natürlich ins rechte Licht. Mitunter rühmt er sich edler Abkunft, deutet aber an, daß auch sie eines besseren Loses würdig sei, und verspricht sogar sie in eine höhere Sphäre zu erheben.[1]) Der gesunde Sinn des Naturkindes lehnt sich freilich gegen solche Schmeicheleien auf, die nicht ernst gemeint sind.

Jai en amor de si povre tousete
N'avriés honor (II 3),

sagt eine Bescheidene, und eine Erfahrene hat ein Sprichwort bereit:

Ki haut monte, de haut descent;
Froit a le pié, ki plus l'estent
Ke ses covretoirs n'a de lonc (II 57).

Die Angst vor dem Scharfblick der Mutter schreckt nicht wenige ab. Die meisten berufen sich auf ein schon bestehendes Verlöbnis mit einem Manne ihres Standes, einem Robin oder Perrin oder Guiot, dessen Gunst sie nicht verscherzen wollen,[2]) dessen Zorn sie fürchten. Von Gewissensskrupeln ist kaum die Rede: die Auffassung ist ganz rationell. Die Verheißung von Geschenken, in deren Aufzählung und Schilderung sich die Dichter nicht genug thun können, erweist sich als das beste Mittel, die spröde Schöne umzustimmen. Der schließliche Sieg des Werbers, der nur zu oft auf anderem Wege als durch seine Überredungskunst an das Ziel seiner Wünsche gelangt, wird bald zart angedeutet, bald mit naivem Realismus erzählt. Selbst dann wirkt die Darstellung selten peinlich oder gar abstoßend. Das Gefühl, daß Kürze die Seele auch der Pastourelle sei, hat fast alle vor den Ausschreitungen der Fableaux bewahrt. Zuletzt macht sich der Held mit guter Art aus dem Staube. Nur einmal sind wir Zeuge einer heftigen Scene, wo die arme Betrogene dem Reiter in die Zügel fällt und ihn nicht fortlassen will, wenn er sie nicht heiratet (II 6).

---

[1]) *Dame sereis, se vos voleis, De boix et de riviere, Jamaix aignialz ne gairdereis En preit ne en bruiere* II 9*; Dame seras d'un chastel. Desfuble chape grisete, S'afuble cest vair mantel; Si sembleras la rosete Ki s'espanist de novel* III 1 (Jean de Brienne).

[2]) *Certes fole seroie, Se je Robin laissoie Por vos ke me lairiés demain* II 16.

Die meisten fügen sich in ihr Los; ja manche, die sich arg gesträubt hatte, fordert ihn freundlich zum Wiederkommen auf oder zieht mit ihm in die weite Welt.

Oft ist er freilich selbst der Getäuschte. Bald weist ihn die Schäferin endgültig ab, indem sie die gleichen Gründe wie oben, doch mit größerer Klugheit und Festigkeit geltend macht; bald geht sie scheinbar auf seine Absichten ein, entwischt aber geschickt im letzten Augenblick. Die Überlegenheit weiblicher Schlauheit über die plumpe Begehrlichkeit des Mannes ist dann mit reizendem Humor geschildert. Wer den Schaden hat, braucht für den Spott nicht zu sorgen.

Zu den zwei Figuren, welche fast in keiner Pastourelle fehlen, tritt eine dritte hinzu: der Liebhaber des Mädchens. Er wurde meines Erachtens schon sehr früh erwähnt, aber seine Rolle wurde wohl erst später ausgeführt als die der beiden anderen. Ihr Charakter ist nach der Tendenz der einzelnen Dichtung verschieden. Entweder dient sein schwerfälliges Benehmen als Folie für die glänzende Erscheinung des Gegners; seine Niederlage erhöht dessen Triumph, zumal wenn er sie selbst verschuldet hat, indem er die Geliebte durch Eifersucht und Untreue gegen sich aufbrachte, so daß sie sich dem Fremden aus Trotz an den Hals wirft, oder indem er sich durch List und Gewalt von seinem Platze an ihrer Seite verscheuchen ließ, oder indem er ahnungslos dem schlauen Frager ihren Aufenthaltsort verriet; seine Vorwürfe kommen zu spät und werden mit Hohn zurückgewiesen. Oder aber er eilt der Bedrängten rechtzeitig zu Hilfe und jagt den Nebenbuhler in die Flucht. Dabei unterstützen ihn seine Gefährten und spielen dem Widersacher übel mit: mancher, der erst verächtlich von den *vilenés garsons* (III 52) gesprochen hatte, sucht sein Heil in schleuniger Flucht oder wird gar schlimm zugerichtet.

Mitunter belauscht auch der Dichter ein Zwiegespräch zwischen Mädchen, die sich vertrauliche Geständnisse machen oder um denselben Geliebten streiten; er hört geduldig die Klagen des Hirten über die Kälte der Hirtin, die der Hirtin über die Untreue des Hirten und erteilt klugen Rat; oder er erfährt und schlichtet den Zwist eines Liebespaares. Gerade solche Pastourellen sind besonders interessant, weil sie sich nicht in den ausgefahrenen Geleisen bewegen, z. T. auch den Übergang zu anderen Gattungen vermitteln.

Die Schilderung der Sitten des Schäferstandes bildet ein Hauptthema, ja den einzigen Gegenstand einer Anzahl Stücke, bei denen die Liebesintrigue ganz zurücktritt und der Verfasser nur den Zuschauer abgiebt. Besonders die kleinen Feste der Leute, die mit Scherzen und Spielen, mit Gesang und Tanz gefeiert werden, aber auch mit Zank und Prügeln enden, werden in ihnen beschrieben. Es sind flott gezeichnete Bilder, bald idealisierend, bald mit drastischen Einzelheiten, stets aber rein konventionell nach Auffassung und Darstellung.

In welchen Kreisen ist dieser Typus der Pastourelle entstanden, der in der altfranzösischen Litteratur am reinsten bewahrt, am konsequentesten ausgebildet ist, in der provenzalischen dagegen oft (wenn auch durchaus nicht immer) durch das Eindringen anderer Ideen entstellt wird? Gehört sie der Volkslyrik oder der Kunstlyrik an? Die Antworten lauten verschieden und müssen verschieden lauten, weil das Frageobjekt zwei Seiten hat. Die Form (im weitesten Sinne des Wortes) ist in der großen Mehrzahl der Fälle kunstmäßig, oft überkünstlich; nur in wenigen steht sie noch dem Volkston nahe. Der Inhalt ist das Abenteuer eines Ritters oder Bürgers oder Spielmanns, jedenfalls eines Höhergestellten und Höhergebildeten, mit einer Schäferin oder ein anderes Erlebnis des Dichters in dem niederen Kreise. Das konnte also beide Teile, die höfische Gesellschaft wie das Volk, gleichmäßig interessieren. Je nachdem man nun auf eines von den beiden Elementen in dem fertigen Genre mehr Wert legte, hat man sich auch über die Anfänge ausgesprochen. Von älteren Gelehrten haben Wackernagel[1]) und Brakelmann[2]) sich mit einer gewissen Begeisterung für die Volkstümlichkeit der Pastourelle entschieden. Die entgegengesetzte Ansicht hat zuerst Gröber in seinem anregenden Vortrag (1872) vertreten und mit der unleugbaren, aber bis dahin nicht genügend berücksichtigten Thatsache begründet, daß sie in der metrischen Form, oft auch in der Tendenz mit den Erzeugnissen der höfischen Poesie übereinstimmen. Weniger glücklich ist er mit seinem Versuch gewesen, ihre Form und ihren Inhalt aus den *chansons à personnages* oder *chansons dramatiques* herzuleiten, die er mit dem altfranz. Ausdruck *sons d'amors* be-

---

[1]) Altfranz. Lieder u. Leiche, Basel 1846, p. 182 ff.

[2]) Jahrbuch IX 188 und 313.

zeichnet. Diese sind nach ihm „Lieder, deren besonderer Vorwurf die Darstellung weiblicher Schwäche und Sinnlichkeit gegenüber ritterlicher Überlegenheit und Bevorzugtheit ist, und die durch Vorführung der Scenen, die aus den Beziehungen von Rittern und bürgerlichen Frauen erwachsen, zu ergötzen suchen“ (S. 15). An die Stelle der Städterin sei später die Schäferin getreten; die Pastourellen seien „lediglich die ins Schäferleben übertragenen *sons d'amors*“ (S. 18). Die Erklärung ist jetzt nicht mehr haltbar, da Jeanroy (p. 6 ff.) nachgewiesen hat, daß die *chansons dramatiques* aus der *chanson de mal mariée* hervorgegangen sind, mithin das Motiv des Standesunterschiedes, welches nach Gröber für ihre Entstehung wie für ihre Umwandlung zur Pastourelle entscheidend sein soll, erst ein sekundäres ist, und daß sie erheblich jünger sind als die Pastourellen, also von ihnen selbst beeinflußt wurden. Gröber hat daher im Grundriß nur noch eine Art Parallelismus der beiden Genres und dazu ihren gemeinsamen Ursprung im Tanzliede behauptet. Für die Form hat er damit gewiß Recht: sie ist in der That so ähnlich, daß man nicht selten in Verlegenheit gerät, welcher Gruppe man ein einzelnes Gedicht zuweisen soll, und legt einen Zusammenhang mit dem Tanzliede nahe; aber hinsichtlich des Inhalts bleibt die Frage offen, wie die zwei in ihrem innersten Wesen so verschiedenen Gattungen aus der einen Quelle geflossen sind, und warum sie sich auf eigene Füße gestellt haben.

Die Theorie, welche Jeanroy seinerseits aufgestellt hat, ist von G. Paris nicht eigentlich bekämpft, sondern durch eine neue ersetzt worden. Hat diese auch den Vorzug weit größerer Wahrscheinlichkeit, so enthält doch jene manche Elemente, die man in der Diskussion ungern vermissen würde. Jeanroy sieht in der Pastourelle eine von der provenzalischen Kunstpoesie vollzogene Kombination von einem *contrasto*, einer *oaristys* und einem *gab* (p. 13 ff.). Das ist nicht leicht zu verstehen und würde auch dann noch einer Erläuterung bedürfen, wenn die drei Begriffe vollkommen klar und eindeutig wären. Der *débat amoureux* (Liebeswerbung oder Liebesstreit) begegnet in zwei Hauptformen, einer volkstümlichen, als deren Typus er die *chanson des transformations* hinstellt, die uns durch das Magali-Lied aus Mistrals Mirèio geläufig ist, und einer litterarischen, deren berühmtester Vertreter der mit demselben in vieler Hinsicht so nahe verwandte *contrasto* „*Rosa fresca*,

aulentissima“ ist.[1]) Jenes Lied läßt sich, sobald wir das Verwandlungsmotiv ausscheiden, zurückführen auf ein einfaches Gespräch zwischen Jüngling und Mädchen. Auf je eine Strophe, mit der er um sie wirbt, folgt eine zweite, mit der sie seinen Antrag zurückweist. Seine Bitten werden immer stürmischer und ihr Widerstand immer schwächer, bis wir zum Schluß aus ihrem Munde erfahren, daß sie sich für überwunden erklärt. In dem *contrasto* (im engeren Sinne) kommt noch der jüngere Zug (Jeanroy, p. 269) hinzu, daß der Dichter selbst an die Stelle des Liebhabers tritt und ganz persönliche Beziehungen einflicht. Diese zweite Form hat Jeanroy im Auge, wenn er als seine bestimmte Meinung über den Ursprung unseres Genres ausspricht: *L'élément essentiel en est évidemment un débat, et particulièrement un débat amoureux, où la femme, après s'être retranchée derrière mille prétextes, se rend enfin aux sollicitations de celui qui la courtise* (p. 13). Hätte er gesagt, „ein sehr wichtiger Bestandteil“, so würde ich mich ihm anschließen; aber als „den wesentlichsten Bestandteil“ vermag ich den *contrasto* nicht anzusehen. Geht man von der provenzalischen Pastourelle aus, die der Gelehrte für die Quelle der französischen hält, so gelangt man allerdings leicht zu seiner Auffassung, da sie ja im allgemeinen (wie schon bei Marcabru) den Dialog nach Strophen oder doch nach Versgruppen (Guir. Riquier) abteilt und gewöhnlich das Ergebnis nicht in erzählender Form, sondern im Rahmen des Dialoges selbst (bezw. in den *tornadas*) berichtet.[2]) Ja, wenn man die Anfänge bei Marcabru allein betrachtet, so könnte man noch einen Schritt über Jeanroy hinaus thun und das Schäfergedicht ganz aus dem *contrasto* ableiten, dem nur eine kurze Einleitung vorgesetzt zu werden brauche. Aber damit würde man übersehen, daß das epische Element später wieder stärker hervortritt und sich in allerhand kleinen Zügen, auch in der Gestaltung des Schlusses geltend macht,[3]) also bei Marcabru wohl durch besondere Rücksichten und Neigungen zurückgedrängt worden war. Bei den Franzosen vollends ist die Erzählung dem Gespräch, wenn auch nicht gerade nach ihrem Umfang, so doch

---

1) S. auch G. Paris, Journ. des Sav. 1892, p. 159 ff.

2) Über die Metrik der prov. Pastourelle s. Römer, l. c., p. 31 ff.

3) Bei Guir. de Born., noch mehr bei Gui d'Uisel, bei Gavaudan (besonders in *L'autre dia*), in der *dansa,* bei Guilh. d'Autp., bei Serveri, in der anonymen Pastourelle (Rev. d. l. r. XXI 59), in der *porquiera* der Leys etc.

nach ihrer Wichtigkeit für das Ganze gleichgestellt und der Dialog nicht entfernt so schematisch angeordnet. Zudem müßte man die Verbreitung und Beliebtheit des *contrasto* für das Frankreich des 12. und 13. Jahrhunderts erst nachweisen, ehe man es unternimmt, eine so zahlreich und so trefflich vertretene Gattung wie die Pastourelle auf ihn zurückzuführen. Jeanroy selbst nennt für den Norden als Beispiel nur das hübsche Stück 52 in P. Meyers Recueil II 379 (Liebhaber und Beguine)[1], für den Süden die (fingierten) Tenzonen zwischen Raimbaut de Vaqueiras und der Genueserin und zwischen Albert Malaspina und seiner Dame. Aber alle sind viel jünger als Marcabru oder gar Cercamon, und von den beiden provenzalischen, die für ihn in erster Linie in Betracht kommen, ist die eine in Italien, dem klassischen Lande des *contrasto,* entstanden, die andere das Werk eines Italieners. Raimbauts *contrasto bilingue,* wie Crescini[2]) sich treffend ausdrückt, steht dem Schäfergedicht am nächsten, da die Frau, die den Troubadour so derb in seine Schranken weist, dem niederen Bürgertum angehört; doch zeigt schon der seltsame Einfall, zwei Sprachen (Schriftprovenzalisch und Genuesisch) miteinander abwechseln zu lassen, daß wir es hier eher mit dem Kinde einer poetischen Laune zu thun haben, als mit dem Vertreter eines großen Genres.

Als zweites Element soll nun die *oaristys* figurieren. Darunter versteht Jeanroy nicht ein Kunstgedicht, das dem bekannten (pseudo-)theokritschen Idyll nach Form und Inhalt verwandt wäre, sondern ein Volkslied, dessen Thema sei *la rencontre et l'union des amants* (p. 15). G. Paris[3]) hat gegen diese Zusammenstellung geltend gemacht, daß sich das Motiv kaum von dem *contrasto*, besser wohl dem *débat amoureux*, d. h. dem einfachen Zwiegespräch zwischen dem Werber und der spröden Schönen, getrennt fände, und das ist auch in der That schwer zu denken, da die beiden sich doch unterhalten müssen, während der *contrasto* von der *oaristys* unabhängig ist. Dann würde es sich also nicht mehr um zwei Gattungen, sondern nur um die eine *oaristys* handeln, die nach der Richtung des *débat* weitergebildet wäre, um eine Erzählung mit ausgearbeitetem Dialog.

---

1) Dazu kommt noch unter den Pastourellen selbst II 47, ein einfacher Dialog zwischen Güiot und Marot mit dem Refrain *ne me moke mie.*

2) Studj di filol. rom. VIII 361 ff.

3) Journ. d. S. 1891, p. 729 A. 3.

Da die Erzählung in der Pastourelle eine Ich-Erzählung ist, so gesellt sich drittens der *gab* hinzu, d. h. das Prahllied. Es mag zweifelhaft bleiben, ob die Bezeichnung glücklich gewählt, ob der Vergleich mit den *gabs* der Karlsreise, welche doch einem ganz anderen Vorstellungskreise angehören, passend ist; das ist trotzdem sicher, daß die Romanze Guilhems IX. *En Alvernhe, part Lemozi*[1]) ganz dieselbe Tendenz aufweist, ein Liebesabenteuer, das der Held eines Schwankes besteht, zu einem persönlichen Erlebnis des Verfassers umzugestalten. Ich kann daher zwar nicht zugeben, daß eine Einwirkung des *gab* als einer schon bestehenden Gattung (ist er überhaupt in Frankreich über vereinzelte Versuche herausgekommen?) auf die Bildung unseres Genres anzunehmen sei, aber ich bin mit Jeanroy vollkommen darüber einverstanden, daß beide denselben Geisteszustand wiederspiegeln.

Soll ich nun meine Meinung über das ganze System zusammenfassen, so würde ich es nicht in Bausch und Bogen verwerfen, weil es zu kompliziert sei, sondern aus ihm selbst wie aus meinen vorangehenden kritischen Bemerkungen folgende Sätze herausschälen: 1. Den Grundstock der Pastourelle bildet die *oaristys*, d. h. die volkstümliche Erzählung von Begegnung und Vereinigung zweier Liebenden, 2. an ihr ist das Zwiegespräch, der *débat amoureux,* weiter entwickelt worden, und zwar besonders in der provenzalischen Litteratur unter dem Einfluß, wenn nicht des kunstmäßigen *contrasto*, so doch des kunstmäßigen Streitgedichts überhaupt, 3. der Übergang der Pastourelle zur Ich-Erzählung ist keine vereinzelte Erscheinung, sondern im Zusammenhang der allgemeinen Litteraturentwickelung zu betrachten. Die Pastourelle verhält sich zu der einfachen *oaristys* genau so, wie sich der *contrasto* bei Cielo d'Alcamo zum einfachen *débat* verhält, bei dem Liebhaber und Dichter noch getrennt sind. Das Vordrängen der Persönlichkeit des Autors ist nach meinem Dafürhalten das Merkmal des Überganges von der volkstümlichen Urform zur kunstmäßigen Gestaltung.

Damit ist nun aber die Hauptfrage, warum die Heldin eine Schäferin ist, noch nicht beantwortet. Jeanroy hat eine eigentümliche Lösung bereit, die von der ersten Gröberschen Theorie nicht allzu weit entfernt ist. Die Dichter, sagt er,

---

[1]) Anfang auch *Farai un vers, pos mi somelh,* Appel, Chrest., p. 95.

konnten nicht von Damen ihres Standes ein galantes Abenteuer erzählen, weil sie sonst beide Teile kompromittiert hätten; *mais quand il s'agissait de vilaines, on ne se croyait pas tenu à la même réserve* (S. 23). Auch wenn man das gelten ließe, so müßte man sich doch weiter erklären lassen, weshalb gerade eine Hirtin und nicht eine andere *vilaine* von ihnen bevorzugt wird. Diesen Einwurf und andere scheint der Gelehrte vorausgesehen zu haben, da er S. 38ff. eine Reihe mehr litterarischer Gründe anführt. *Ce qui plaisait aux Provençaux dans la pastourelle, c'était le contraste entre le cadre et le tableau, entre des scènes de vie courtoise et leur décor rustique, entre le rang des personnages mis en présence;* vielleicht hätten sie noch besser gethan, wenn sie auch die Heldin naiver dargestellt und sie in ihrer plumpen Sprache hätten reden lassen, da dann der Gegensatz pikanter gewesen wäre; doch *les troubadours ont mieux aimé faire exprimer par des personnages qui eussent dû être tout voisins de la nature des idées écloses dans le milieu où ils vivaient eux-mêmes, dépayser en quelque sorte leurs théories et en essayer l'effet dans un monde tout nouveau.* Aber jene Erwägungen konnten sich wohl bei der Ausbildung, nicht jedoch bei der Entstehung des Genres geltend machen; sie setzen einen schon sicheren Blick für das Eigentümliche und Packende einer Situation, für die Komik des Kontrastes zwischen „Scenen (?) des höfischen Lebens" und ihrem ländlichen Schauplatz voraus, einen Blick, den man erst durch Schulung und Übung erwirbt, und den die wenigsten erworben haben. Und die an sich richtige Thatsache, daß die Troubadours die Ideen ihres Kreises ganz einfachen Menschen in den Mund gelegt haben, erklärt sich nicht durch die bewußte Absicht, die Wirkung einer solchen Übertragung auf ein neues Milieu zu prüfen, sondern durch ihre gewöhnliche, übrigens sehr verzeihliche Unfähigkeit, bei irgend jemand ein von dem ihrigen verschiedenes Denken und Fühlen anzuerkennen, manchmal es auch nur vorauszusetzen.

Wir werden also einer anderen Auffassung von dem Ursprung der Gattung und von ihrem ersten Publikum den Vorzug geben. G. Paris stützt sich zunächst auf die Etymologie des Wortes prov. *pastorela* (oder *pastoreta*), afr. *pastorele* als eines Diminutivums von *pastora*, bez. *pastore*, um zu zeigen, daß es ursprünglich ein Hirtinnenlied, ein von einer Hirtin gesungenes Lied bezeichnet. Was man zuerst *pastorele* nannte, war also, wie die *chanson dramatique,* der Monolog einer Frau, und die

Einführung des Dichters erfolgte später, wie sich auch daraus ergiebt, daß er nicht selten bloß den mehr oder weniger passiven Zuschauer vorstellt. Wie die *chanson dramatique,* so beginnt zweitens auch sie mit einer Schilderung des Frühlings und erweist hierdurch ihren Zusammenhang mit den Maifesten, dieser wahren Quelle gallo-romanischer und mittelalterlicher Lyrik. Bei ihnen waren die Hirten, die damals zahlreicher waren als heute, die Hauptpersonen; sie sangen und spielten dabei auf ihren Instrumenten wie im Altertum. Ihr Anteil an diesen Feiern wird in unseren Texten wahrheitsgetreu berichtet. Demnach ist die Pastourelle anzusehen als eine Umgestaltung derartiger Lieder und kleinen Scenen, *comme la transformation, d'abord „jongleresque", puis aristocratique, de chansons et de petites scènes appartenant aux fêtes de mai* (p. 740). Unter solchen Umständen war die Rolle des Ritters im Anfang ziemlich kläglich: gerade in den ältesten der erhaltenen Gedichte wird er abgewiesen wie im heutigen Volkslied der Edelmann oder der Stadtherr, der einer Bäuerin den Hof macht. Eine Art Spiel, wo er mit der Schäferin und ihrem Geliebten Robin zusammen auftrat, ist wahrscheinlich der Ausgangspunkt für den klassischen Typus der Art gewesen. Es ist als eine einfache Pantomime zu denken oder als ein von Liedern begleiteter Tanz. Die ersten Pastourellen sind also lyrische Nachbildungen eines dramatischen Vorganges, *des reflets de véritables ballets.* Diese Ballette haben sich auch nach und neben ihnen erhalten; ein späteres Muster hierfür ist das Jeu de Robin et Marion.

Ich habe nur die Grundzüge des mit glänzendem Scharfsinn konstruierten Systems hervorgehoben. Zweierlei ist besonders wichtig: 1. die Erkenntnis von dem volkstümlichen Ursprung der Gattung und 2. ihre Herleitung aus den Maifesten. Beide Punkte scheinen mir völlig bewiesen und hiermit eine feste Basis für alle weiteren Untersuchungen gewonnen. Außerdem fällt eine Menge der treffendsten Bemerkungen ab, für die wir dem berühmten Gelehrten zu Dank verpflichtet sind. Einige Einzelheiten glaube ich jedoch anders ansehen zu dürfen.

Den von G. Paris festgestellten Bedeutungswandel von *pastorela, pastorele* (Hirtin — Hirtinnenlied) gebe ich zu, suche mir aber die immerhin merkwürdige Erscheinung dadurch zu erklären, daß man *chanson* als Oberbegriff hinzu-

dachte.[1]) Ich halte daher das weibliche Geschlecht des Wortes nicht für unbedingt entscheidend und die Beziehung auf das Maskulinum, also die Übersetzung „Hirtenlied" nicht für ausgeschlossen, obgleich auch nicht für wahrscheinlich. Denn für die Ansicht, Pastourelle sei zuerst der lyrische Monolog einer Schäferin genannt worden, scheint mir außer der Analogie der *chanson dramatique*, auf die G. Paris verweist, noch besonders die Beobachtung zu sprechen, daß in sehr vielen Gedichten (etwa fünfzig)[2]) die Heldin[3]) ein kleines Lied singt, als sie der Verfasser überrascht. Es wird mit verschiedenen Namen bezeichnet: *son (novel)* II 20, III 18, 29, 51[4]), *son d'amor(s)* II 18, III 42, *chanson* II 10, 38, 43, 71, III 28, 35, 51, *chansonnete* III 2, 42, 45, und wenn es sich um einen Refrain handelt, mit *motet* II 56 (*Robin tureleure Robinet*) oder *dore(n)lot* II, 12, 77 *(va deurelidele, va deurelidot),* III 47 (*j'ai ameit et amerai — Hé! dorelot! — et s'aimme aincor, Deus! de jolif cuer mignot).* Fast immer werden einige Zeilen daraus mitgeteilt, und zwar mit genauer Berechnung am Ende der ersten Strophe.[5]) Sie bilden manchmal noch die letzten Verse derselben,[6]) gewöhnlich aber den Refrain, der bald nach jeder folgenden Strophe wiederholt,[7]) bald von anderen Refrains abgelöst wird.[8]) Ihr Inhalt ist stets die Liebe des Mädchens: die ganze Stufenleiter der Gefühle wird in ihnen wiedergegeben von der leisen Sehnsucht bis zur jubelnden Freude, vom

---

1) Man bemerke, daß in *pastourelle* wie in *bergerette* und *villanella*, auf die sich G. Paris beruft, die Diminutivform gewählt ist und man weder *pastoure* noch *bergère* oder *villana* in diesem Sinne braucht. Das Diminutiv-Suffix scheint also in gewissem Grade die Stelle eines die Herkunft, die Zugehörigkeit bezeichnenden Suffixes zu vertreten.

2) Die anonymen Pastourellen sind hierbei besonders stark vertreten; von bekannten Dichtern Jean Bodel (III 40), der Graf von der Marche (3), Guill. le Vinier (29), Jacques d'Amiens (49), Moniot de Paris (45), Ghileb. de Bernev. (26), Perrin d'Angecourt (42), Jean Erart (23) und andere (6, 28, 35, 47).

3) Auch Hirten singen Lieder II 30, 36, 54, 77, III 20, 46, aber das ist eine spätere Umkehrung des Motivs.

4) *Et chantent un novel son D'un dous lai.*

5) Selten im Inneren der Strophe II 40 oder als Binnenrefrain II 12 (*dorelot diva — eya — et sa et la*), III 40 (*dorenlot aé!*), 49 (*dorelot vadi vadoie*).

6) II 23 (mit Binnenrefrain *dorenlot*), III 3, 51. In II 7 bilden sie die letzten Verse und den Refrain.

7) II 1, 5, 8, 10, 32, 37, 39, 43, 45, 46, 48—53, 56, 58, 63—65, 74, 77; III 23, 25, 26, 29, 47.

8) II 3, 11, 27 (ist eher eine *chanson dramatique*), 34, 38, 42, 71; III 6 28, 35, 42, 45 (Refrain einer *alba*).

leichten Kummer bis zur Verzweiflung. Gewiß sind nur wenige dieser „Refrains" in wahrhaft volkstümlichem Tone gehalten,[1]) aber sie können uns eine Vorstellung von dem Wesen der älteren Lieder geben, an deren Stelle sie traten, und beweisen in jedem Falle ihre große Verbreitung. Auf sie paßt der Ausdruck *pastorele* „Hirtinnengesang" vortrefflich; von ihnen ist er meines Erachtens auf das ganze Gedicht ausgedehnt worden. Es ist dies um so erklärlicher, als sie in der Anfangsstrophe sogleich ins Auge fielen und als Refrains sehr wesentlich zum Eindruck der Komposition beitrugen. Richard de Semilli bezeichnet noch einen bloß schallnachahmenden Refrain (*va li dureaus, li dureaus lairele*) als *pastorele* III 11, v. 33; Gautier de Coincy spricht schon von der ganzen Gattung als *ces viez pastoureles.* So schnell hatte sich der Wandel des Sinnes vollzogen!

Nur einmal (II 67) zieht sich der Monolog der Schäferin durch volle drei Strophen hin; sonst ist er auf ein paar Verse beschränkt. Darin liegt ein wichtiger Unterschied von der *chanson dramatique*, den man bei Vergleichen wohl zu erwägen hat: während in dieser aus der langen Klage der *mal mariée* die übrige Situation (Einmischung des Dichters, des Gatten, des Geliebten etc.) hervorgeht, ist es nicht möglich, aus der im Grunde genommen überflüssigen Deklamation der *pastoure* die weitere Entwickelung abzuleiten. Sehen wir ihn oder vielmehr seinen Rest in den vorgenannten Fällen mit dem Haupttypus verbunden, so begegnen uns auch einige Stücke, wo er ein selbständiges Dasein führt;[2]) doch ist, was in der Natur der Dinge liegt, die Umkehrung des Motivs (Beschwerde des Hirten) häufiger. Auch der Dialog[2]) (zwei Hirten, Hirtinnen etc.), mitunter in der Form des *débat amoureux* (Hirt und Hirtin), der schon bei Gui d'Uisel und Jean Bodel begegnet, ist ursprünglich von dem klassischen Typus unabhängig, obwohl ein starker Antrieb zu seiner litterarischen Behandlung wohl von diesem ausging. Nicht das Gleiche gilt nach meiner Meinung von der Art der objektiven Pastourelle, die nur die Sitten und Feste der Schäfer schildert: ich sehe sie mit Jeanroy (p. 41 ff.) als eine verhältnismäßig junge Schöpfung ohne traditionellen Wert an. Bei den Provenzalen findet sie sich gar nicht; im Norden

[1]) G. Paris, Journ. des Sav. 1892, p. 423 A. 4 geht wohl in der Betonung ihres rein künstlichen Charakters etwas zu weit.

[2]) Für Beispiele verweise ich auf G. Paris, J. d. S. 1891, p. 733.

ist Guillaume le Vinier der erste, der diese Richtung einschlägt, Jean Erart bildet sie erheblich später aus, und bezeichnenderweise führt Froissart sie auf den Höhepunkt. Auch die anonymen Beispiele, von denen nur II 22 noch mit Sicherheit vor die Mitte des 13. Jahrhunderts zu setzen ist, zeigen im wesentlichen die Auffassung, die der Städter vom Landleben hat, und erweisen sich dadurch als Erzeugnisse einer späteren Periode.[1])

In Bezug auf die Entstehung des Haupttypus stimme ich mit G. Paris darin überein, daß ich für ihn einen besonders engen Zusammenhang mit den Maifesten annehme, stelle mir aber die Grundform nicht als Spiel vor. Auf das Kunstdrama Adan de la Hale's kann man sich doch schwer berufen, um die Existenz, noch dazu die Präexistenz derartiger Ballette zu beweisen, da der geniale Arteser die Pastourellen, von denen nicht wenige in seinem Kreis entstanden sind, genau gekannt und zum Teil benutzt hat. Wir kommen vielmehr mit der Annahme aus, daß er ihren allgemeinen Inhalt auf der Bühne darstellt, und brauchen nicht nach anderen Vorbildern für das Jeu de Robin et Marion zu suchen.[2]) Abgesehen von dieser

[1]) G. Paris, p. 734 steht auf einem anderen Standpunkt: *M. Jeanroy pense que toutes ces pièces „objectives", qui ne se proposent que la peinture de la vie rustique, sont peu anciennes. Il a probablement raison pour la plupart de celles qui nous sont parvenues, mais elles se rattachent si étroitement aux précédentes* (Monolog und Dialog), *et celles-ci aux chansons à personnages, qu'elles doivent remonter également aux anciennes fêtes et danses du printemps, et que je ne puis les regarder, avec le savant auteur, comme des altérations récentes du type ordinaire de la pastourelle.* Aber diese Beziehung zu Monolog und Dialog scheint mir nicht auf einer alten Verwandtschaft der Arten zu beruhen, sondern sich ganz natürlich aus deren Entwickelung zu ergeben: indem der Dichter sich hineinversetzte in den Gedankenkreis der Hirten, deren Geständnisse und Unterhaltungen er hörte oder zu hören vorgab, gewann er Interesse auch an den äußeren Vorgängen, an ihren Festen und Spielen, an dem engen Rahmen ihres Daseins, und aus diesen Beobachtungen oder Träumereien entstanden die kunstmäßigen Lieder, um die es sich hier handelt. Dagegen würde ich mir nicht vorstellen können, daß das Landleben um seiner selbst willen, nicht bloß als selbstverständlicher Hintergrund der Ereignisse schon in der volkstümlichen Poesie geschildert worden sei. Jeanroy sagt darüber wohl richtig: *Si nous possédions encore les chansons que chantaient les bergers du moyen âge, il est certain* a priori *que ce ne serait pas la vie pastorale qui y serait décrite. Ce serait le seul exemple d'une poésie populaire peignant de parti pris les mœurs populaires.* (S. 18.)

[2]) Guy, l. c., p. 501 ff.

speziellen Frage lehrt auch die Erfahrung, daß es im allgemeinen leichter ist, ein lyrisch-episches Thema, das dramatische Keime enthält, zu dramatisieren als einen dramatischen Vorgang in einem lyrisch-epischen Gedicht zu erzählen. Wenn schon ein solches Spiel vor der kunstmäßigen Pflege der Schäferpoesie vorhanden war, hätte es sich ja gleich zur „Operette“ entwickeln können, statt den umgekehrten und unnatürlichen Gang anzutreten.

Ich bezweifele außerdem, ob in diesem kleinen Drama der Ritter stets von der Schäferin mit Hilfe oder doch zu Gunsten Robins abgewiesen worden wäre; denn ich bin nicht davon überzeugt, daß in der ältesten Form der Pastourelle der Werber ein derartiges Schicksal hatte. G. Paris hält dies zwar nicht für gewiß, aber für sehr möglich und führt eine Reihe gewichtiger Gründe an. *Dans les chansons modernes (semi-populaires) qui traitent ce thème*, sagt er zunächst, *c'est toujours le cas pour le gentilhomme ou le „monsieur“ qui courtise une villageoise* (pag. 735). Aber in den halbvolkstümlichen Liedern der Gegenwart, auf die er anspielt, ist der Ausgang mit bedingt durch eine moralisierende Tendenz, die im direkten Gegensatz zu dem freien Charakter der einst bei den Maifesten gesungenen steht, und durch eine Anschauung von dem Verhältnis zwischen Bauer und Edelmann, die man kaum auf eine Zeit übertragen wird, wo das Standesgefühl der unteren Schichten nicht entfernt so ausgeprägt war. Zwingen uns die erhaltenen Gedichte wirklich zu dieser Annahme? Nach einer Statistik des großen Gelehrten ist der Liebhaber nur in 54 Fällen von 93 glücklich, während er in 30 zurückgewiesen und in den übrigen an der Verfolgung seines Planes sonstwie gehindert wird. Das Ergebnis ist allerdings überraschend; doch würde es für die Eitelkeit des Mannes weniger beschämend sein, wenn man die zahlreichen unvollendeten Stücke mitrechnen wollte. Sie würden dann zu 54 hinzuzuaddieren sein; denn sie sind meistens nur aus dem Grunde in den Hss. verstümmelt worden, weil die Schreiber sich gescheut haben die allzu derben Wendungen des Schlusses auf das Pergament zu setzen. Mit dieser Annahme, die sehr nahe liegt ist eine große Majorität für den Sieg des Helden gesichert. Besteht sie nur aus jüngeren Liedern? Weichen die älteren ab? Die Geschichte des Genres giebt auf die Frage keine unzweideutige Antwort. Marcabrus berühmte Pastourelle ist allein nicht ausschlaggebend, da er zu originell und launisch ist und auch sonst beliebt

sich als von der Minne verfolgt hinzustellen. Von den Troubadours, die am Ende des 12. und am Anfange des 13. Jahrhunderts die Gattung repräsentieren, hat sich keiner über die Sprödigkeit der Schönen zu beklagen. Sie schildern sie im Gegenteil meist als so aufdringlich und schamlos, wie man es im Norden nie gewagt hat. Die wegen ihres volkstümlichen Gepräges oft citierte *dansa* endet auch mit der Niederlage des Mädchens. Bei den Franzosen kommt das 1199 datierte Gedicht nicht in Betracht, da der politische Zweck die Darstellung beeinflußt; von zwei anderen Jean Bodels steht II 14 gegen III 39, bei Richard de Semilli III 12 gegen III 11, später bei Jocelin de Bruges III 51 gegen 52. Hugo von Lusignan, Jean de Brienne, Thibaut von Navarra ziehen sich zurück, während Thibaut von Blaison (wenn ihm II 21 gehört), Giles de Viés-Maisons, Guill. le Vinier (III 31) triumphieren. Von den Anonyma, die wir zufällig früh nachweisen können, ist die Mehrzahl (II 12, 14, 19, 20, 28) für und die Minderzahl (10, 23, 25) gegen den Liebhaber; eines (18) ist unvollständig. Bedenkt man, wie viele nicht datierbare, aber vielleicht ebenso alte unberücksichtigt bleiben müssen, so wird man an der unbedingten Beweiskraft dieser Feststellungen zweifeln; jedenfalls ergiebt sich aus ihnen nicht, daß der ritterliche Werber in den ersten Pastourellen stets enttäuscht wurde, sondern nur, daß diese Wendung sehr früh und sehr weit verbreitet war. Sind wir aber sicher, daß hier nicht eine vorübergehende Mode mitgewirkt hat, die in dem erst so kleinen Kreise der namhaften Dichter bestimmend wurde? oder war bei manchen hohen Herren (und es handelt sich meist um solche) eine persönliche Laune maßgebend, wie bei dem König von Navarra, der so behaglich und witzig von seiner Flucht vor den Schäfern erzählen darf, weil gerade er ganz genau weiß, daß ihm niemand dergleichen im Ernste zutraut?

Wenn nun aber der Liebhaber abgewiesen wurde, geschah es dann darum, weil er Ritter war? spielt also das soziale Moment, der Gegensatz der Klassen, von Anfang an eine entscheidende Rolle? Ich glaube: nein. Die Dichter lassen sich zwar gern anreden mit *chevalier* II 20, 25, 28, 60, 61, 65, 66, 69 etc. oder *vasal* II 4, 12, III 9, 39; sie bezeichnen sich als *fils a chastelain* (II 25) und fühlen sich geschmeichelt zu hören:

Provos samblés ou maire,
Ki portés penne vaire.
Tose ki haut home refuse
Et vilain pastorel amuse,
A escïent prent le pior (II 57);

aber in den meisten Fällen ist nicht ausdrücklich gesagt, daß der Reiter auch ein Ritter sei, obschon es sehr oft aus der Art seines Auftretens hervorgeht. Einmal nennt er sich einen Kleriker, ein anderes Mal einen *jugler*[1]) (III 48; Jacques de Cambrai). Man muß wohl die Herkunft der Verfasser und die allgemeinen litterarischen Verhältnisse hierbei bedenken. Bei den Provenzalen wird der Unterschied des Standes seltener betont: dafür waren auch nur Gui d'Uisel und Cadenet aus adeliger Familie. Marcabru will zwar den Ritter herausbeißen, wird aber von der Schäferin ziemlich unsanft erinnert, daß er es von Rechts wegen nicht sei:

tals se fay cavalguaire
c'atrestal (nämlich Bauernarbeit) *deuria faire*
los seys iorns de la setmayna. (40 ff.)

Guilh. d'Autpolh giebt sich mehrmals (25, 61) als *joglar* zu erkennen. In Nordfrankreich wird zwar auch die Zahl der Spielleute, die die Gattung pflegten, sehr groß gewesen sein; denn so erklärt es sich am einfachsten, daß unverhältnismäßig viele Pastourellen anonym sind.[2]) Doch haben sie hier nicht die selbständige Stellung und die litterarische Bedeutung gehabt wie im Süden und sind im allgemeinen in der Lyrik hinter den Angehörigen des Adels zurückgeblieben. Nichts ist natürlicher, als daß sie dem Vorbild dieser Kreise folgten, ihrem Geschmack sich anpaßten und daher ihrerseits den Helden, d. h. sich selbst als Ritter ausgaben und wie einen Ritter reden ließen, sobald die großen Herren in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ihre Ansprüche und ihre Anschauungen in das Genre hineintrugen. Die Entwickelung seines Charakters entspricht (in den Hauptzügen) der Entwickelung der Pastourelle: die Fahrenden, die dem Volke am nächsten waren, nahmen

---

[1]) Ich verkenne nicht, daß hier *jugler* dem obscönen Wortspiel zuliebe eingesetzt ist, aber der Doppelsinn in der Rede der Hirtin und der dadurch erklärliche Irrtum Robins wäre nicht möglich, wenn J. de C. ihnen nicht wirklich als *jugler* erschiene.

[2]) Auch von den überlieferten Namen sind manche wie Ernoul la Vielle, Lambert li Avules (III 13) echte Spielmannsnamen.

wohl zuerst das volkstümliche Motiv auf, dann bemächtigte sich seiner die Aristokratie und gab ihm ein neues Gepräge, zuletzt traten die Bürger das Erbe an. Die konventionelle Vorstellung, daß der Liebhaber eine höhere Stellung im Leben einnehme als die Heldin, mußte sich von Anfang an entwickeln, als die Erzählung zur Ich-Erzählung wurde, da der Dichter seine Überlegenheit mit Stolz empfand und gerade in einer Zeit des Erwachens der Persönlichkeit naiv aussprach; aber die Betonung des Gegensatzes zwischen seinem höfischen Benehmen und ihren groben Manieren, die Verachtung des *vilain*, der Spott über die Dummheit des *berger*[1]) kamen später auf; in den Pastourellen rein deskriptiver Art ist er nur Zuschauer, und die frühere Auffassung wird durch eine sympathischere Betrachtungsweise abgelöst. Erst diese zeigen auch einen leisen, ganz leisen Hauch von dem durch Nachdenken erwachten Naturgefühl, von der elegischen Sehnsucht der antiken oder der modernen Idyllen; die vorangehenden kennen dergleichen nicht.

Wir haben also folgende Ergebnisse gewonnen: 1. Die Urform der Art ist nicht ein Spiel, 2. der Werber wird nicht von vornherein abgewiesen, 3. seine Eigenschaft als Ritter ist sekundär und kommt für die volkstümliche Urform nicht in Betracht. Nachdem wir in dem ersten Punkte die Hypothese von G. Paris abgelehnt haben, bleibt uns keine andere Annahme übrig als die, daß die Pastourelle ursprünglich im wesentlichen dasselbe war wie nachher: eine kleine Erzählung. Da nun die Person des Dichters damals noch hinter den Coulissen blieb, was schon oben postuliert wurde, so sind Schäfer und Schäferin als ihre Helden zu betrachten. An die Stelle des Schäfers trat nachher der Verfasser selbst: dessen Erlebnis wurde zu dem seinigen. Es wurde also schmucklos berichtet, wie der Hirt die Hirtin trifft, wie er um sie wirbt und sie sich sträubt, und wie sie sich zuletzt in die Arme sinken. Gewiß wurde dabei der Dialog besonders liebevoll ausgeführt. Die äußere Form war sicher eine lyrische wie die der späteren Gedichte, und zwar wahrscheinlich die des Tanz-

[1]) *un fou bergier* II 115 (hier allerdings auch persönlich zu erklären); der „König", den sich die Hirten wählen, *sot visage avoit assés, Bien sembloit li mains senés* III 15; über die Liebe eines Schäfers spottet derselbe Jean Erart III 18. Vgl. *Coment deable! tient me il por bregier?* Girb. de Metz in Hist. lit. XXII 628; *Cuidiés me vos trover come bergier?* Enf. Viv. 3101.

liedes, das bei den Maifesten gesungen wurde. Durch diese Vermutung wird einerseits der Zusammenhang mit den so bedeutungsvollen Feiern[1]) am ansprechendsten hergestellt; andererseits läßt sich der metrische Bau der Pastourellen Marcabrus auf das volkstümliche Tanzlied zurückführen, und die Beibehaltung des Refrains in der überwiegenden Majorität der französischen zeigt auch nach der Einführung der provenzalischen Metrik noch die besonders enge Verbindung mit Gesang und Reigen,[2]) die später durch den Einfluß des höfischen Tanzliedes (in denen mit mehreren Refrains) wieder verstärkt wird. Die Vorläufer der erhaltenen Stücke waren also lyrisch-epische Tanzlieder heiteren Charakters und als solche Nachfolger der ernsten und düsteren „Romanzen", auf deren Verbreitung und Wichtigkeit so oft hingewiesen worden ist.

Aus unserer Voraussetzung kann man nun die ganze übrige Entwickelung des Haupttypus ohne Mühe ableiten. Natürlich ist die Verschmelzung des Verfassers mit dem Helden meist nur eine Fiktion wie im modernen Ich-Roman; ja, es passiert öfters, daß nicht in der 1. Person, sondern in der 3. von ihm

---

[1]) Einer der besten Beweise für die alte Verbindung der Lyrik mit den Maifesten scheint mir die häufige Beschreibung des Frühlings im nationalen — Epos zu sein. Wenn man die schöne Stelle der Prise d'Orange, 39 ff liest, wo Wilhelm vom Fenster seines Palastes ins Land schaut, *en mai, el novel tens d'esté,* als *Florissent bois et verdissent cil pré, Ces douces eves retraient en canel, Cil oisel chantent doucement et soëf,* und beim Anblick des frischen Grüns, beim Gesang der Drossel und der Amsel denkt an die *grant joliveté Que il soloit en France demener,* so erhält man die feste Überzeugung, daß der einzelne Epiker nicht im stande sein würde, eine solche Stimmung zu erzeugen, wenn nicht auch schon damals (ca. vor 1150, d. h. vor dem Eindringen der provenzalischen Minnepoesie) das Erwachen der Natur und die Freude an den damit verbundenen Festen in volkstümlichen Liedern gefeiert worden wäre. Was hier von dem ausgeführen Bilde gilt, das gilt wohl auch von den vielen kürzeren Skizzen und selbst gewohnheitsmäßig gebrauchten Formeln, denen wir so oft begegnen, z. B. Karlsreise v. 383, 443, Char. de Nîmes 14 ff., Fier. 5094 ff., Cov. Viv. 89 ff., Saisnes l. XIII 3, Nerbonois 1 ff., Enf. Viv. p. 60 u. 61 der Ausgabe von Wahlund und v. Feilitzen, Fouc. de Cand., éd. Tarbé, S. 150 etc. etc.

[2]) Diese Verbindung des Sujets mit der Musik bewährt sich später besonders in der Hirtenoper und erscheint so selbstverständlich, daß der Tanzlehrer im Bourgeois gentilhomme (I 2) sagen kann: *Lorsqu'on a des personnes à faire parler en musique, il faut bien que, pour la vraisemblance, on donne dans la bergerie. Le chant a été de tout temps affecté aux bergers; et il n'est guère naturel en dialogue que des princes ou des bourgeois chantent leur passions.*

erzählt wird. Der bäuerliche Liebhaber der Schäferin muß nach meinem System erst später eingeführt worden sein, um als Gegenspieler Leben und Spannung in die Handlung zu bringen. Das mag eine willkürliche Behauptung scheinen; sie ist aber in gewissem Sinne zu beweisen durch die Geschichte der Namen, die auch sonst manches Interessante bieten.

Zuerst hatten wohl die auftretenden Personen gar keinen Namen, wie in der *chanson dramatique.* Das ist bei den Troubadours noch das Gewöhnliche: Gui d'Uisel spricht unter dem Eindruck französischer Lieder von *Robi* und seinem Rivalen *Duran* (Grdr. 194, 14), Joan Esteve tauft, hierin von ihm abhängig, ein Pärchen *en Gui* und *na Flors* (Grdr. 266, 5), ein anonymes Stück (Grdr. 461, 147), das sich auch nach dem Norden orientiert, nennt *Roberzon* und *Audeta.*[1]) Von den Trouvères verrät sich keiner innerhalb des Gedichtes,[2]) nur zwei am Ende.[3]) Das Mädchen heißt meistens *Marion* oder *Marot* (*Mar(i)otte* II 20, 26); von sonstigen Namen begegnen *Emmelot* II 57, 90, 106,[4]) *Ermenjon* II 13, 57, *Perronele* II 1, III 40, *Alaine* II 66, 54, *Jehanne* II 66, 27 mehr als einmal; alle übrigen bleiben vereinzelt.[5]) Man sieht, daß nur *Marion* von Anfang an in weitestem Umfange durchgedrungen ist und die anderen bloß hier und da auftauchen. Dagegen ist *Robin* oder *Robeçon*, obwohl er schon bei J. Bodel und Richard de Semilli vorkommt, nicht Alleinherrscher, sondern *primus inter pares; Guiot* II 23, 36, 39, 40, 51, 64, III 13, 38, 40 und *Perrin* II 13, 39, 40, III 5, 13, 20, *Parrinet* II 38, *Perrot* II 15 haben eine beträchtliche Zahl von Stimmen; *Garinet* II 61, III 13, *Gauteron* II 21 (und *Gautelos* III 39) sind mehrfach vertreten.[6]) Hieraus ergiebt sich meines Erachtens, daß die Entscheidung zu Gunsten *Robins* erst im Laufe der Entwickelung unserer Pastourelle gefallen ist, und aus dieser Beobachtung weiter, daß der Träger eine jüngere Figur ist. Ein

---

1) *Deu confonda Roberzon et Audeta!*
Iamais m'amistat non auran;
Qu'encoi tot ior m'an lassata soleta,
klagt das Mädchen.

2) II 52 macht keine Ausnahme, da der Verf. nicht in der ersten Person erzählt; er kann daher seinen Helden *Putepoinne* nennen.

3) Andriu Contredit III 32, J. de Cambrai III 48.

4) Die beiden letzten Beispiele sind Motetten entnommen.

5) *Aëlis II 3, Richon 21, Aielot 23, Liejairt 31, Felise III 31 etc.*

6) Sonst nenne ich noch: *Garnier II 27, Rennier II 39, Godefroi III 57, Fouchier III 31, Roignet III 32, Symon III 52, Hardré III 13 etc.*

nicht näher bekanntes Robin-Thema ist nach G. Paris[1]) damals in den höfischen Tanzliedern sehr beliebt und zuweilen mit dem Aaliz-Liede verbunden, das sich gegen Ende des 12. Jahrhunderts der größten Popularität erfreute. Es scheint mir wohl möglich, daß der germanische, also erst aristokratische Name aus der höfischen *chanson de carole* herübergenommen wurde. Er würde dann allerdings von seiner einstigen Höhe herabgesunken sein, aber an Verbreitung nur gewonnen haben.

Wo ist nun die Hirtendichtung entstanden, und wie verhält sich die französische Gruppe zur provenzalischen? Darauf sind im ganzen vier Antworten gegeben worden: 1. Die provenzalische Pastourelle ist aus der französischen hervorgegangen (Brakelmann), 2. die französische aus der provenzalischen (Jeanroy), 3. beide haben eine gemeinsame Heimat (G. Paris), 4. beide sind anfangs von einander unabhängig (Schultz-Gora). Hiermit sind alle Möglichkeiten erschöpft: eine fünfte Hypothese ist nicht mehr denkbar, und wir müssen uns für eine der vorstehenden entscheiden. a. Die von Schultz-Gora hat offenbar wenig für sich; denn die Ähnlichkeit schon zwischen den ersten Spezimens der Gattung im Norden und Süden ist zu groß, als daß bis dahin eine Parallelentwickelung denkbar wäre. b. Brakelmann scheitert an dem Einwand, daß Cercamon und Marcabru viel älter sind als die ältesten französischen Lyriker. c. Jeanroy betont zu Gunsten der Troubadours die innere Wahrscheinlichkeit, daß eine nach seiner Ansicht durchaus kunstmäßige und aristokratische Gattung auf dem klassischen Boden Südfrankreichs die günstigsten Bedingungen für Aufkeimen und Wachstum finden konnte. Zweifellos; nur bestreite ich, daß gerade die Pastourelle dieser Charakteristik entspricht. Ich gebe gern zu, daß die Neigung zur Spielerei, Unnatur, Konvention von Anfang an nahe lag, und daß ihr durch die Richtung der provenzalischen Dichtung Vorschub geleistet wurde; aber ich vermag um so weniger einzusehen, wie Produkte, die vor der Zeit die Merkmale der Altersschwäche aufweisen, jenseits der Loire ein immerhin lebensfrisches und lebenskräftiges Genre erzeugt haben sollten.

---

[1]) *Le thème de Robin et celui d'Aaliz se partageaient la vogue dans les chansons de danse:* Que de Robin, que d'Aaliz Tant ont chanté que jusq'as liz Ont fetes durer les caroles (Gu. de Dole, v. 347—349). ***Plus tard Robin figura surtout dans les pastourelles, où il fut associé non plus à Aaliz, mais à Marion.*** Mélanges Wahlund, p. 4 A. 1.

d. Ich schließe mich daher der Ansicht von G. Paris an, der für die altfranzösische wie für die provenzalische Pastourelle eine gemeinsame Heimat in Poitou und Limousin annimmt. Seine Gründe scheinen mir schon an sich überzeugend und werden durch die Verbindung mit der allgemeinen Theorie von der Herkunft der gallo-romanischen Lyrik aus diesem Grenzgebiete nur verstärkt. Die Pastourelle würde also auf neutralem Boden entstanden und gleichzeitig nach Norden und Süden gewandert sein. Dort blieb sie ihrer volkstümlichen Herkunft länger treu, hier verleugnet sie dieselbe rasch; dort bereitet sich eine Blüteperiode vor, hier sehen wir nur mittelmäßige, doch nicht zu unterschätzende Leistungen. Im weiteren Verlaufe findet dann zweimal eine Beeinflussung statt: 1. Die französische Pastourelle wird (mit geringen Ausnahmen) zwar nicht der provenzalischen direkt tributpflichtig, wohl aber der Troubadourpoesie überhaupt, da sie vor der Zeit der ersten erhaltenen Gedichte von der allgemeinen Umwälzung betroffen wird, die sich in allen lyrischen Gattungen nach 1150 vollzog; 2. sie vergilt dies ihrerseits, indem sie auf die provenzalische am Ende des 12. Jahrhunderts einen merklichen Einfluß übt. Diesen zweiten und wichtigsten Teil der Theorie Schultz-Goras halte ich trotz der Angriffe Jeanroys für gesichert, doch glaube ich, daß er etwas zu weit gegangen ist. Ich kann wenigstens im einzelnen nicht zugeben, daß Thibaut von Blaison auf Cadenet eingewirkt habe, da er eine spezifisch provenzalische Theorie von den *mesdisans felons* vorträgt, die dieser nicht anderswoher zu entleihen brauchte, und sehe nicht das französische Stück II 68, sondern die *dansa* als das Original an. Auch im allgemeinen hat er wohl die Bedeutung und die Entwickelungsfähigkeit der Pastourelle bei den Troubadours unterschätzt. Es ist freilich außerordentlich schwer, zu entscheiden, ob sie ihr späteres Aufblühen den Trouvères verdankt, oder ob sie sich allein hätte fortbilden können, da wir von den Anfängen so wenig wissen und uns auf Marcabru nicht unbedingt verlassen dürfen.

Breslau.

Alfred Pillet.

Zur handschriftlichen Überlieferung der chanson de geste Fierabras.

Von der chanson de geste Fierabras sind bis jetzt folgende Handschriften bekannt geworden[1]):

1. A(a): Paris, Bibliothèque Nationale 12603 (früher supplément français Nr. 180), Anfang des XIV. Jahrhunderts,
2. B(b): Paris, Bibl. Nat. 1499 (früher Lancelot Nr. 7565$^{3.3}$), XV. Jahrh.,
3. L (c): London, British Museum Royal 15 E VI, XV. Jahrh.,
4. V (d): Rom, Vatican, Königin von Schweden 16b, datiert 1317,
5. D (D): Didotsche Handschrift, Anfang des XIII. Jahrh.,
6. E (E): Madrid, Escorial-Bibliothek M—111—21, XIII. Jahrh. Sie reicht nur bis v. 5439[2]),
7. H (H): Hannover, Stadtbibliothek 571, nach Gröber aus dem XIV. Jahrh., nach Brandin: Romania XXVIII aus den ersten Jahren des XIV. Jahrh.,
8. M: Metz, XIII. Jahrh. Es ist nur ein Blatt erhalten, das als Einband gedient hat und v. 2938—3070 enthält,
9. S: Straßburg, XIV. Jahrh. Auch von ihr ist nur ein Blatt gefunden worden, das ebenfalls als Einband benutzt worden war und v. 5173—5204 bietet,
10. P: Die provençalische Übersetzung, in der fürstlichen Bibliothek zu Wallerstein; nach Gautier zwischen 1230 und 1240 geschrieben.

---

[1]) Die Bezeichnungen der Handschriften sind die von Friedel in Romania XXIV vorgeschlagenen; die früher üblichen, von den Herausgebern des Fierabras eingeführten, sind in Klammern gesetzt.

[2]) Die Verszahlen beziehen sich immer auf die Hs. A. Verse, die eine Hs. mehr hat, sind mit der Nummer des Verses bezeichnet, hinter dem sie eingeschoben sind, und, wenn nötig, unter sich gezählt.



Bis jetzt sind veröffentlicht:

1. die Hs. A von Kroeber & Servois als Bd. VI der Anciens Poètes de la France, Paris 1860,

2—4. von B, L, V einige wenige Varianten, die von den Herausgebern zur Verbesserung des Textes von A benutzt worden sind, ferner von Friedel (siehe unten) die Varianten der M und S entsprechenden Stellen und in seiner Untersuchung des Handschriftenverhältnisses noch einige andere Verse,

5. D v. 46—66 von Gautier: Les épopées françaises Bd. II p. 307, Paris 1867; vier nach A v. 4580 stehende Verse von Gröber: Zu den Fierabas-Handschriften, in Eberts Jahrbuch für romanische und englische Sprache und Literatur. Neue Folge, Bd. I p. 111 ff., Leipzig 1874; endlich die S entsprechenden Verse in Varianten (die Stelle von M fehlt in D),

6. die Varianten von E (bezogen auf A) von Knust: Ein Beitrag zur Kenntnis der Escorial-Bibliothek, in Eberts Jahrbuch Bd. IX p. 44 ff., Leipzig 1868,

7. von H v. 1—66, drei hinter A 4580, drei hinter A 5886 stehende Verse von Gröber a. a. O.; v. 3850—3892 von Brandin: Le Manuscrit de Hanovre de la Destruction de Rome et de Fierabras, in Romania XXVIII p. 489 ff., aus dessen Inhaltsangaben und Beschreibungen der Miniaturen auch einige wenige andere Stellen und besonders Formen von Namen ersichtlich sind; endlich die Varianten der M und S entsprechenden Verse,

8 und 9. M und S von Friedel: Deux fragments du Fierabras etc., in Romania XXIV p. 1 ff.,

10. P von Im. Bekker: Der Roman von Fierabras. Provenzalisch, in den Abhandlungen der Königl. Akademie der Wissenschaften, aus dem Jahre 1826, Hist.-philol. Klasse p. 129 ff. Berlin 1829.

Das Handschriftenverhältnis ist zuerst untersucht worden durch Gröber: Die handschriftlichen Gestaltungen der chanson de geste Fierabras und ihre Vorstufen, Leipzig 1869 und in Eberts Jahrbuch, Neue Folge Bd. I. Zu einem von Gröbers Resultaten abweichenden Stammbaum gelangt Friedel in der oben angeführten Arbeit.

Wenn ich es im folgenden unternehme, diese Verhältnisse von neuem zu besprechen, so muß ich von vornherein zu-

gestehen, daß ich zu einem endgiltigen Ergebnisse (soweit von einem solchen bei so umfangreichen Denkmälern überhaupt die Rede sein kann) auch nicht gelangen konnte, da auch mir nicht alle Handschriften vollständig zu Gebote gestanden haben, wohl aber hoffe ich, einiges Neue zu dieser Frage beisteuern zu können, da ich wenigstens die Hss. B und L vollständig kenne, von denen ich erstere 1895 in Paris abgeschrieben, letztere 1892 in London mit A kollationiert habe.

Aus Gründen, deren Erörterung uns hier zu weit führen würde, hält Gröber die von P gebotene Fassung für die dem Originale am nächsten stehende. Sie enthält eine ca. 600 Verse lange, gewöhnlich als die „Passage" bezeichnete Einleitung, in der erzählt wird, daß Karl der Große in Spanien eingefallen ist, um die Dornenkrone und andere Reliquien zurückzuerobern, und auf Morimonde zu marschiert. Fierabras, der Sohn Balans, des amirans d'Espaigne, zieht ihm entgegen und greift den Vortrab des französischen Heeres an. Olivier, der ihn befehligt, wird in dem sich entspinnenden Kampfe schwer verwundet. Auch Roland und die anderen Paladine Karls geraten in große Bedrängnis, und die Niederlage scheint gewiß, da kommt ihnen Karl selbst mit seinen alten Kriegern, den viellars barbés, zu Hilfe und schlägt die heidnische Armee in die Flucht. Fierabras aber schwört, nicht eher ruhen zu wollen, als bis er diese Schande gerächt hat. Diese „Passage" enthält also den Grund für das Erscheinen des Fierabras vor dem französischen Lager, ein Ereignis, mit dem die französischen Handschriften beginnen. Friedel bestreitet dagegen den originalen Charakter von P.

Die französischen Handschriften teilt Gröber wieder in zwei Gruppen, deren eine von D, E. H, die andere von A, B, L, V gebildet wird. Friedel zieht H zur zweiten Gruppe und giebt A V eine gemeinsame, den drei Handschriften dieser Familie gleichstehende Quelle, während er D E unmittelbar aus dem Originale ableitet.

Gröbers Gründe für seine Zweiteilung sind die folgenden:

1. D E H besitzen drei Stellen, die in A fehlen. Da die Herausgeber sie auch für die anderen von ihnen eingesehenen Handschriften nicht anführen, so glaubte er sich zu dem Schlusse berechtigt, daß sie auch in diesen nicht enthalten seien.
2. A hat zwei offenbare Lücken, die die Herren Kroeber und Servois doch jedenfalls haben bemerken müssen.

Da sie sie aber dennoch nicht aus B L V ergänzen, so mußte der Schluß gezogen werden, daß auch diese drei Handschriften sie aufweisen. Da E und P an diesen Stellen vollständig sind, so mußte für A B L V eine gemeinschaftliche Quelle angenommen werden. Zwei andere Stellen, in denen E P gegen A und — wie Gröber auf Grund des Schweigens der Herausgeber annehmen zu dürfen glaubte — auch gegen B L V übereinstimmten, schienen dasselbe zu beweisen.

Diese Gründe sind, wie sich bei näherer Einsicht in die Hss. B und L zeigt, hinfällig.

Im folgenden seien die von Gröber benutzten sieben Stellen angeführt.

1a. Nach v. 60 (Fierabras raubte die Krone) ist der Vers eingeschoben:

D: De quoy en fu Jhesu en la croiz coroner.
E: Le roy en fist Jhesus en la croiz corronner.
H: De qui my fitz Jhesu en la croice se fist coroner (sic).

In B lautet v. 60:

B: Et emporta la couronne dont Dieu fut couronner

und L besitzt den Vers:

L: De quoy l'en fist ihesus en la croix couronner.

b. Nach v. 62:

D: S'a en sa garde la croiz ou Deu se lessa pener
Son cors a grant [a]han por son poeple sauver.
E: Si a en garde la croiz ou Dex se laissa pener
Son cors a granz ahanz por son peuple sauuer.
H: S'en gard[e] a la croic[e] ou deus sei lessa peyner
Sun corps a grant hahan pur sun poeple saluer. Auch
L: Si a la croix en garde ou dieux lessa pener[1])
Son corps en grant enhan pour son pueple sauuer.

c. Karl sieht Richart kommen, dessen Aussehen in einigen nach 4580 stehenden Versen geschildert wird:

D: Sor le chival seoit qui cort por grant vigor,
En sa main [tint] l'estele dont occit l'aumaçor,
I tenoit en sa main le bon brant de color,
Molt per semble bien home qui partis soit d'estor.
E: Sor vn ceual seooit qui cort par grant vigor,
L'estelle en sa main dont ochist l'aumanchor,

---

[1]) Das Wort la croix ist irrtümlich zweimal hintereinander geschrieben.

En tenoit en sa main le bon branc de color,
Mout par semble bien homne qui partis soit d'estor.
H: Sur son chiual seoit, qe corust par vigor,
Le brand [tint] en sa mayn dunt occist l'amaceor,
Mult par sembloit bien home qe soit partiz d'estour.[1])

Auch B und L enthalten diese Verse:

B: Sur ung cheual seoit qui couroit par vigour,
L'estelle en sa main dont occist le seignour,
Et si tenoit tout nu le bon branc de coulour,
Moult par sembloit bien homme qui fust party d'estour.
L: Sur ung cheual seoit qui couroit de rendour,
En sa main l'estele dont ocist l'aumatour,
De l'escu n'eust entier demy pie ne plain tour,
Moult resembloit bien homme qui est parti d'estour.

2a. Renier, Oliviers Vater, bittet in v. 345—351 Karl d. Großen, nicht seinen Sohn gegen Fierabras zu senden. In v. 352 heißt es dann: Als die Franzosen es hörten, fingen sie an zu weinen. E gibt mehr:

E n. 351: Reignier, dist l'emperere, ne puet mes refuser,
Recheu a mon gant si quel virent mi per.
De cheu fist Oliuier que gentil et que ber,
Ou que il uit Franchois, s'esprist a apeler:
Seignors, se vos ai dit noient en fait ne em parler,
Por amor Dieu vos pri del meffait pardonner. =
P 823—829.

B und L lauten folgendermaßen:

B: Renier, dit l'empereur, il ne peult retourner,
Receu a mon gant, que le virent mes per.
De ce fist Olliuier que gentil et que ber,
La voit nos barons si print a parler:
Seigneurs, dit Oliuier, ung don vous vueil prier,
Si vous ay riens meffait en dit ou en penser,
Pour amour dieu vous prye que le me pardonner.
L: Regnier, dist l'emperiere, ne l'en puis retourner,
Receu a mon gant, si que virent le per.
Guennolon l'a iugé, dieu le puist grauenter.
Quant l'oyt Regnier de Gennes, comenca a plourer.
De ce fist Oliuier, que gentil et que ber.
Ou qu'il veist Francois le[s] print a appeller:

1) Wie man sieht, überspringt H einen Vers, wohl infolge der großen Ähnlichkeit von v. 2 und 3.



Seigneurs, dist Oliuier, ung don vueil rouer,
Se ie vous ay meffayt en dit ne en penser,
Pour dieu vous vueil prier du meffait pardonner.
Quer ie vois en l'angarde au sarrazin iouster,
Pour le droit K[arlemaines], se dieu plaist, deliurer.
A grant meschief y vois, ie ne le quier celer.[1])

b. Fierabras hat Olivier mit einem Schwertstreiche verfehlt. Aber, sagt Hs. A im nächsten Verse (908), Olivier war durchaus nicht erschrocken. Diese Lücke ist ausgefüllt in

E n. 907: Le sarrazins requeuure qui fu amaneuis.
P 1229: Lo sarrazi recobra que fo mal talentis.

Auch B L haben einen entsprechenden Vers:

B: Le sarrazin recoeuure qui fut bien apensis.
L: Le sarrazin recoeuure qui est mal mis. (sic.)

c. v. 2659—2673 und v. 2674—2684 enthalten je eine an Balan gerichtete Rede Rolands und Ogiers und tauschen in E und P (hier als v. 2509—2522 und 2497—2508) ihre Stelle. Aber auch L hat die Reihenfolge von E P. In B fehlt Ogiers Rede ganz. Bei der großen Übereinstimmung zwischen B und L (von der später die Rede sein wird) ist anzunehmen, daß auch B hier gleich E P L war. Auch ist das Wegfallen der Worte Ogiers in B leichter zu erklären, wenn sie vor Rolands Rede standen. Vers 2658 heißt nämlich in allen Handschriften ungefähr:

Si parleront cil autre qui n'ai escouté mie.

Von diesem Verse kann der Schreiber leicht nach dem letzten Verse der Rede des Ogier abgeirrt sein, der ganz ähnlich lautet:

Si parlera cis autres cui n'ai pas escouté,

und daher diese ganze Rede versehentlich ausgelassen haben. Wäre die Reihenfolge wie in A gewesen, so hätte er auch Rolands Worte überspringen müssen.

d. v. 4771 lautet in:

A: Sire, mercéans sui, si vig de garison, dagegen in
E: ..., si uienc de Clarion und ähnlich in
P: Senher, nos em merchans, venem d'Auscario (v. 4031).

Auch in L heißt es:

L: ..., si vien de Quarlion.[2])

In B fehlt leider v. 4725—4839.

---

[1]) In E ist also v. 5 zu lang, in B v. 7 schlecht konstruiert resp. gereimt, L bietet den der Form und dem Inhalte nach besten Text.

[2]) Sollte man also gegen die Meinung der Herausgeber (Ausg. p. 200) nicht doch lieber garison für einen Ortsnamen halten und vig für eine Abkürzung von vieng nehmen?

Ich führe noch eine andere Lücke der Hs. A an, die offenbar weder die Herausgeber noch Gröber bemerkt haben. Olivier kämpft zu Pferde gegen die Sarazenen (cf. v. A 1539, 1635, 1655). In Vers 1673 aber heißt es plötzlich: Oliviers fu a pié u. s. w., ohne daß man erfahren hat, daß sein Pferd getötet worden ist. E fügt nach v. 1668 noch 7 Verse ein, von denen einer lautet:

E: Mais paien si li ont souz lui bauchent ochis (= P 1786).

B und L besitzen ebenfalls nach 1668 je 6 Verse, die denen von E und P entsprechen, darunter auch den angeführten, nämlich:

B: Mais sarrazin luy ont soubz luy le bausent occis.

L: Mais il lui ont soubz lui tantost ferrant ocis.

Die Zweiteilung Gröbers ist also nicht aufrecht zu erhalten, offenbar steht (über V läßt sich leider nichts sagen) A in den angeführten Versen allein gegen alle übrigen Handschriften, und man muß sich nach anderen Stellen umsehen, um eine Gruppierung vornehmen zu können. Sie ist leicht zu finden, wenn man die Handschriften B und L vollständig in Betracht zieht.

A, B, L, E.

Auf den ersten Blick ergiebt sich für diese vier Handschriften die Einteilung AE[1]) gegen BL, sie wird von Hunderten von Stellen gestützt. Sie alle aufzuzählen ist natürlich unmöglich, nur einige seien hervorgehoben. Um späteres wiederholtes Citieren zu vermeiden, sollen die Lesarten von P hier gleich mit angeführt werden, soweit sie mit der einen oder anderen Gruppe übereinstimmen.

39 AE: Cele nuit fut Rollans laidis et mal menés.
BL: ... laidement ramponnéz (= H).
165 AE: Ha Diex, dist Karlemaines, Rollans tu es irés!
BL: Ha glout, dist l'empereur, come (tant L.) es desmesuréz!
P. 678: A glot, ditz l'emperayre, cum iest desmezuratz!
287 AE: Oliviers, ce dist Karles, que as tu empensé?
BL: ... as tu le sens deué?
P. 769: ... as tu sen cambiat?

[1]) Die Zusammengehörigkeit von A und E könnte auffallen, da die Varianten des Hs. E, wie auch Knust hervorhebt, ziemlich zahlreich und wichtig sind. Aber die Abweichungen der Hss. B und L sind ungefähr je fünfmal so zahlreich und nicht weniger einschneidend.

375 AE: Mort i ai l'apostole, mort i sont maint abbé.
B: Mort y ay l'appostole et pendu maint abbé.
L: Mort ai vostre appostole, et pendu maint abbé.
460 AE: (Ich kämpfte noch nie mit einem Manne von so niedrigem Stande),
S'il ne fu rois ou quens ou amirans clamés.
BLP fehlen.
515 AE: Se tu es ens el cors ne ferus ne navrés.
P 946: Si tu iest en ton cors plaguatz ni malmenatz.
B: Es tu dedens le cors ne playés ne naurés?
L: Estes vous en vo corps ne playéz...?
611 AE: Li Sarrazins n'i vaut onques plus demourer.
BL: Li Sarrazin s'arma plus ne voult (ny voult plus L) ...
P 1000: ... s'armet no y volc pus...
719 AE: N'ares talent de dire quant vous m'escaperes.
BL: Ne vous tendra de rire quant vous...
836 AE: Fierabras d'Alixandre l'a moult contraliié.
BL: Le sarrazin eut ire et le cuer gramoyé.
P 1165: Lo sarrazi ac ira, si a son colp greujat.
919 AE: Damedieu reclama le pere roi amant.
BL: (Jesucrist L)... omnipotent.
P 1241: Oliviers... omnipotan.
1052 AE: K'il ne flote sur l'yawe, c'est fine verités.
B: Qu'il ne flotent dessus...
L: Et flotent dessus l'eaue...
P. 1348: Monto tro sus en l'aygua...[1])
Nach 1153 B: Si en perdries la teste se vous ne vous rendes.
L: Je vous touldray la teste se vif ne vous rendez
AEP fehlen.
1239 AE: La bataille ert vaincue, et li cans ert finés.
BL: .... mais tu seras irés.
1244 AE: Damediu aoura, atant s'en est levés.
P 1462: Damidieu en merceya, ab tan el s'es levatz.
BL: ... le roy de maiesté.
1465 AE: Diex en otroit briement ce que j'ai en pensé.
BL: ... (enuoit B) ... qu'en a destiné.
P 1627: Dieu en fassa breumen so qu'en es destinat.
1524 AE: Si monte par l'estrier qui d'or est painturés.
BL: ...belement (doulcement L) et souef.

---

1) Der Sg. in AE bezüglich auf li ors in v. 1050, der Pl. in BLP auf barils in v. 1047.

1624 AE: Damedix le sekeure par sa sainte bonté.
BL: (garisse L) par la sienne...
P 1749: ... la sua...
1770 AE: A coite d'esperon s'en vont tuit abrievé.
B: A grans esperonnes...
L: A grant esperonnees cheuauchent le resné.
1887 AE: Et quant il se redrece, s'est de rekief pasmés.
BL: ... s'est en hault escrié.
P 1936: ... si s'es aut escridatz.
1922 AE: Que cascuns ne fust ja pendus u afolés.
BL: ... n'ait (avoit L) la teste et les menbrez coppés.
2070 AE: Et li rois vostre peres le m'a fait devéer.
P 2058: L'almiran vostre payre m'o a fayt afizar.
BL: En sor que tout vo pere... (commander B).
2127 AE: En cambre sous cortine baisier et acoler.
BL: (courtour L) pour amour deporter.
2201 AE: Quant nos Francois l'oïrent, ris en ont et gabé.
B: ... barons ce voient, grant joye en ont mené.
L: ... barons le voyent, dieu en ont mercié.
P 2151: Can los comtes o viro, gran joya n'en menat.
2342 AE: Sire, dist li paiens, pour coi vous desmentes?
BL: ... nous as mandés?
P 2228: ... m'avetz mandat?
2436 AE: Il ont vos messagers ocis et afoléz.
BL: ... noz (vos L.) XV roys... (decoupéz L)
2594 AE: Un grant hardel de soie aras ou col noés.
BL: ... hart de chaisne...
2696 f. AE: Es respont l'almirans: Laidengié m'as asses,
Or te reva seoir [la] d'encoste tes pers.
BL: ... m'y aues
Or vous allez seoir decoste ces piliers.
2727 AE: Sire, dist Floripas, ja est tans de digner.
BL: ... (or L) deuez vous...
P 2563: ... vos noca us etz dinnatz.
2882 AE: Le paiens le saisi, as grenons l'a combré.
BL: ... l'a saisi par le grenon mellé.
P 2695: ... lo sayzic per son grinho mesclat.
2920 AE: Vers le paien s'en vient devant li pour sofler.
BL: ... se trait (se tourne L) ... vint ester.
2989 AE: Tres parmi la colonbe est contremont ranpés
fehlt in allen übrigen Hss.

3051 ff. AE: Et se tu le m'embloies, c'ést verités prouvée,
De mon or te donrai une grant carctée.
Tant que la ceinture aient, n'ert la tors afamée.
BL haben die Reihenfolge: 3053, 3051, 3052.

3102 AE: He Diex pour coi le fisent si longe definée?
BL: ... firent tant dure destinée?
P 2797: ... o feyro ta mal endestinada?

3240 AE: Li jours est biaus et clers, ja est midis passés.
P 2891: ... fo ... e fo mieg jorn passatz.
BL: ... fut ... et le souleil leuéz.

3297 AE: Au repairier qu'il firent ont IX soumiers trovéz.
P 2934: Al repayrar qu'els feyro, an XX saumiers trobatz.
BL: (font L) leur est bien encontré,
B: XV sommiers chargiés de viande ont trouvé.
L: Car ilz ont deuant eulx XV somiers trouué.

3376 AE: Moult grant pités l'en prent, si l'a araisonnée.
B: Rollant en a pitié, si l'a reconfortée.
L: Moult grant pitié en a, si l'a reconfortée.

3427 AE: Der von Gui erschlagene Heide heißt Safares; in
B: Fausabres = L: Fusabrez = P 3036 Falsabratz.

3589 AE: De Rollant fu moult bien li vassaus Guis combrés.
BL: De Rolland et des autres fut bien (tout L) enuironnés.
P 3180: De Rollan e dels autres es totz environatz.

3660 AE: XV soumiers trouverent de vitaille trousé.
BL: XV sommiers chargéz de vitaille ont trouué.

3714 AE: N'en a lassus que XI de chevaliers menbré.
B: ... l'un auons mort getté.
L: Ne sont lassus fors XI, le XIIe est tuéz.
P 3292: Lasus non a mas XI, la un n'an mort portat.

3808 AE: Tant y a plates d'or, nus nes porroit nombrer.
BL: Tant en[1]) y a, nus homs ne le porroit (saroit L) nombrer.

3947 AE: Se paien le savoient et li Turc deffaé
BL: (nous veoient L) ly glouton (losengé L).

4046 AE: François vont as fenestres du grant palais listé.
BL: François sont descendus si montent les degréz (des destriers abriuéz L)
B: Et viennent au palais de marbre paué.
L: Puis montent aux fenestres du palais principéz.

---

1) bezüglich auf tresor im vorhergehenden Verse.

4185 AE: Le branc en sa main diestre desor son bon destrier.
BL: ... d'acier au poing monte sur le (dessus le L) destrier.
4271 AE: Cil s'en va durement son message conter.
BL: Si s'en va ung messaige les nouuelles conter.
4342 AE: Parmi le cors du pis li mist le fer quarré.
BL: ... gros ... met l'espieu ...
P 3724: Per mieg lo gros du cor li mes l'espieut ...
4419 AE: Faites oster vos loges et destendre vos tres.
BL: ... vos tentes et ...
4540 AE: Ki que n'ait sa parole et son conseil loé.
BL: Ki que ait ... blasmé.
4621 AE: Quant Karles l'entendi, le cuer en ot joiant.
BL: ... si en eust (si eust de L) joye grant.
P 3940: ... si n mena joya gran.
4717 AE: Et dist Raous del Mans: Pour Dieu et c'or véés.
B: Se dist le duc de Nantes: Richart sire regardes.
L: Es dist Uol del Mans: Richart sire esgardes.[1])
4885 AE: As pierres et as maus ont le maufé ocis.
BL: ... a maulx (mains L) l'ont tué et ocis.
4967 AE: Poignant vint au berfroi, si descent erraument.
BL: ... du bon cheval descend.
P 4156: ... a la porta, de son caval dichen.
5026 AE: Paien crient et braient et ullent par ces prés.
BL: ... fuient par les prés.
5262 AE: Pour les saintes reliques cascuns s'esvertua.
BL: ... dignes ... s'asseura.
P 4350: ... s'asegura.
5344 AE: Entresi a la tour n'i ot regne tirée.
BL: Entresi que aux fenestres n' (n' y L) ont fait arestée (demourée L).
P 4403: Entro a las fenestras no an fayta restada.
5408 AE: Ki garderont la tere de la val Josué.
BL: Qui (Qu' ilz B) gardent les destriers[2]) de (du L) val (du L) Josué.
P 4460: Que gardon lo destreyt de la val Jozoat.

Wie schon bemerkt, bilden die angeführten Stellen nur eine Auswahl aus den zum Beweise für die angegebene Ein-

---

[1]) Richart kennt das Land und dient dem Heere als Führer.
[2]) verschrieben für destrois, wie L 5412 richtig steht.

teilung zur Verfügung stehenden und ließen sich leicht sehr beträchtlich vermehren. Außer Acht gelassen sind dabei alle diejenigen Verse, die nur die Zusammengehörigkeit der zwei Handschriften der einen Gruppe belegen und in denen die zwei anderen selbständige Lesarten bieten, wo also das Verhältnis AE—B—L oder A—E—BL herrscht; ferner alle Stellen, in denen eine Hs. ganz fehlt, was häufig bei der Hs. L der Fall ist, die sehr stark kürzt, wo also z. B. BP gegen AE stehen.

Es erhebt sich nun die Frage, ob für jede unserer beiden Gruppen eine besondere Quelle anzusetzen ist oder nur für die eine, sodaß die zwei Manuskripte der anderen dann unmittelbar aus dem für alle vier doch schließlich anzunehmenden Originale (s) herzuleiten wären. Knust und Friedel halten E für allen andern Handschriften überlegen, aber diese Wertschätzung beruht doch nur auf dem Umstande, daß ihnen B und L ganz oder so gut wie ganz unbekannt waren. In der That werden die meisten Lesarten und Zusätze von E durch BL oder eine dieser Hss. bestätigt, sodaß nur wenige übrig bleiben, die E für sich allein hat. Außerdem ist E unlösbar mit A verknüpft, und diese Hs. wird niemand für besonders hoch stehend ansehen. AE weisen auch zahlreiche gemeinsame und in BL nicht enthaltene Fehler auf. Sie bestehen in Versen, die falsche Silbenzahl, schlechten Reim und ev. auch schlechten Sinn haben. Auch hier muß ich mich auf einige Beispiele beschränken und führe nur solche Stellen an, wo alle Hss. vorhanden sind.

Die Tirade v. 169—317 reimt auf -é. Es lautet aber

291 AE: Ne tu n'ira or mie au Sarrazin juster. Dagegen
BL: Ne te lairoye aler pour ung muy d'or comblé.
P 773: No ti laychari anar per l'aur d'una ciutat.

382 AE: Par foi, dist Olivier, tant sui je plus irés. (Tirade auf -é.)
BL: ... je t'ay bien escouté.
P 856: Per fe, ditz Olivier, ieu t'ay ben escoutat.

665 AE: Si a bien ses II brans entour lui acesmés.
BL: Puis (Et L) a ses deux barils entour... = P 1044.

In den Sinn paßt nur barils, da die zwei Reserveschwerter Fierabras' am Sattel seines Pferdes hängen (siehe v. 640 und 1345). Die Hs. A hat allerdings nur bras, das die Herausgeber zu brans ergänzen, und vielleicht hat auch E eine Abkürzung. Dann könnte diese ev. auch in AE zu barils vervollständigt

werden, wodurch aber wieder der Vers um eine Silbe zu lang werden würde.

752 AE: Arriere se sunt trait un arpent mesuré. (Tirade auf -és.)
BL: ... II arpens mesurés.

1107 AE: Mix vausist estre mors que il fust reprouvé.
Die grammatisch richtige Form wäre reprouvés, die aber nicht in die auf -é reimende Tirade paßt. Dagegen haben
BL: ... que luy fust reprouué.

1493 AE: Et du saint Esperit tous fu enluminés. (Tirade auf -é.)
B: Du saint Esprit eut le cuer enluminé.
L: Le saint Esperit lui a le cuer enluminé.
P 1652: Del ver sant esperit l'ac dieus enluminat.

1614 AE: Le dromadaire broce pour le plus tost aler. (Tirade auf -é.)
BL: ... le faussart a (s'a le f... L) branlé.

1943 f. AE: Ales faites mes dars rougir et escaufer,
Chà sus en ceste sale les faites aporter (Tirade auf és.)
BL: ... rouges et escaufés (enflambés L.),
... (place L.) tost (a moy L.) les apportes.
P 1975 f.: Aportatz mi mos dartz e sian afilatz,
Amont en cesta sala on siam ajustatz.

2376 AE: Et coisi les pignons qu'i vit au vent venter. (Tir. auf -és.)
B: Et choisist les paiens venir deuers les prés.
L: ... les payens qui sont auant alléz.
P 2249: Et a vistz los penos encontra 'l ven levatz.

2929 AE: Le tison li brisa tres parmi le costé. (Tir. auf -er.)
B: Et le duc l'a feru ... collier.
L: Du tison le frappa qui fut gentil et cler.

3084 AE: Ses pucieles akeurent toutes escevelées. (Tir. auf-ée.)
P 2779: VII pieuzelas i corro totas descabelhadas.
B: Ces ... chascune escevelée.
L: Ses ... appelle, chascune y est allée.

3268 AE: Moult fu fors la bataille et li caple sont grief. (Tir. auf -er.)
BL: (grant li estour L.) ... chappelis fier.

3556 AE: Paien sont desbuissié fors du bruillet ramé. (Tir. auf -és).
B: Paien saillent du bois aux destriers abiués.
L: Paien sont desbuchés du bruillet qu'est raméz.
P 3148: Li paya si desbocan fors des brulhetz ramatz.
3762 AE: LM Turc en soient tost armé. (Tirade auf -er.)
B: ... me faictez tost armer.
L: Cinquante trois[1]) payens me faictes amener.
P 3333: E XX melia payas mi faytz aparelhar.
4061 EA: Bien le pueent perchoivre Sarrazin et Esclers. (Tir. auf -és.)
BL: ... (aperseuvre les! B) ... de leurs tréz.
4373 f. AE: Devant lui est tantost ens en Flagot entrés.
Li dus voit Sarrazins apres lui aroutés. (Tirade auf -er.)
BL: Devant le duc Richart va (vint L.) en Flagot (l'eau B.) entrer,
Li dus (ber L.) voit Sarrazins apres lui randonner.
P 3748 f.: Denant le duc Richart va en l'aygua intrar,
Le duc vic los payas apres el desrengar.
4614 AE: Par moi vous mande[2]) sire, soies leur secourant.
BL: ... ont mandé (que leur L.)... (aidant. L.)
P 3935: Per mi vos mandan tut lor siatz secorran.
4893 AE: Lors veissies venir paiens et Sarrazins. (Tir. auf -is.)
BL: Dont ... Persans et Arabis.
5294 AE: Oliviers,[3]) Tervagant, apres aus le rua. Tervagant ist jedoch im vorhergehenden in AE nicht erwähnt, wohl aber in BL.
5301 f. AE: ... Or i parra,
Ki les Francois Jhesu fierement assaura,
was unverständlich ist. Dagegen
BL 5302: ... lassus (maintenant L) assauldra.
5412 AE: Par de dela les tres cevaucent arouté.
Auch v. 5411 endet so in allen Hss. Außerdem weiß man nicht, welche Zelte gemeint sein sollen.

---

[1]) Der Schreiber hat offenbar den Buchstaben m (= mille) mit seinen drei Strichen für III gelesen.

[2]) Der Sg. mande kann sich nur auf Balan beziehen, was widersinnig ist, da er doch Karl d. Großen nicht auffordern läßt, den eingeschlossenen Pairs zu Hilfe zu kommen. Dagegen ist stets von den Baronen die Rede. Erst in v. 4603 steht der Sg.: Roland, zu dem aber gleich zugesetzt ist: Et des autres barons.

[3]) Aus v. 5293 ist prinst zu ergänzen.

B: Dejoste les destriers[1]) descendent en ung pre.
L: De delez les destrois du val de Josué.[2])
P. 4464: Per desotz le destreyt dichendo en un prat.

Besonders die Verse mit falschem Reim in AE, aber auch die mit schlechtem Sinne ließen sich mit leichter Mühe ansehnlich vermehren, einige seien noch wenigstens der Verszahl nach angeführt: v. 107, 297, 394, 445 (veranlaßt durch die folgende Tirade), 620, 629, 668, 743 f., 763, 843 (man erwartet contreval statt contremont), 875, 1114 (für fierté haben BLP besser vilté), 1136 (BLP richtig: faiz grant foleté), 1171 (das Hilfsverb fehlt), 1181, 1290, 1299, 1513, 1589, 1593, 1614, 1650, 1777, 1802, 1839, 1842, 1968, 1971, 1977, 1984, 2021 (statt soit lesen BL besser l'ait), 2032, 2034, 2182 (tué entspricht den Thatsachen nicht, BL haben maté, P nafrat), 2228 (derselbe Fehler), 2891, 2893, 2899, 2992, 3030, 3170, 3206, 3357, 3359, 3418, 3437, 3438, 3533, 3583, 3607, 3660, 3938, 3956, 3985, 4006, 4046, 4113, 4134, 4143 f., 4150, 4164, 4315 (statt des zweiten passé hat B besser levé, L fehlt), 4367, 4406, 4527, 4681 (der ebenso endigt wie v. 4678, wo B bietet: en va la renommée; L fehlt), 4844 (saisi unklar, BL feri), 4904 (statt fremer erwartet man ouvrir wie in B 4904 und L 4913), 4911 f., 5127 (ciel schlecht, B chief, L fehlt), 5132, 5215, 5339, 5343 f., 5400.

Wir werden also für AE eine vermittelnde Quelle (q) anzusetzen haben.

Aber auch für BL ist eine solche anzunehmen, um die diesen zwei Handschriften gemeinsamen, in AE nicht enthaltenen Fehler zu erklären. Ihre Anzahl ist bedeutend geringer als in AE. Das mag zum Teil daran liegen, daß sich in BL der originalere Text erhalten hat, außerdem ist aber L stark gekürzt[3],) wodurch manche fehlerhaften Verse weggefallen

---

1) cf. Seite 153 v. 5408.

2) Das Verbum ist aus v. 5413 zu nehmen.

3) Es seien hier nur die in den ersten 1500 Versen L fehlenden Stellen angegeben: v. 13, 43—45, 52, 84, 131—5, 150, 161, 187, 218—20, 224, 233—45, 249—52, 255, 257—68, 271, 304, 321—27, 334—42, 353, 356, 361—7, 378, 391, 394, 397, 407—31, 433 f., 440 f., 443, 447, 452—4, 457—74, 493—7, 503 f., 509, 512, 527, 529, 534, 536, 538—603, 613—7, 619, 622—7, 648—51, 664, 667—71, 674 f., 677 f., 681—3, 687—91, 693, 698, 701, 711, 736—42, 744—50, 754 f., 765, 767, 774—6, 778, 780 f., 787, 791, 796, 804, 808, 811—3, 824, 832, 845, 849 f., 852, 861—8, 870, 892, 899, 911, 914, 922—58, 964, 981, 984—1002, 1005, 1008, 1026—8, 1031, 1040, 1056, 1058—83. 1088, 1101, 1108—10, 1116—8, 1122, 1125—31, 1133, 1148—50, 1152, 1161—3, 1171—7,

sind.[1]) Endlich ist nicht zu verkennen, daß L mit großer Sorgfalt gearbeitet ist, sodaß man annehmen kann, daß es manchen Fehler seines Originals selbständig verbessert hat.

1182—85, 1187—93, 1195—1206, 1208, 1212—25, 1241, 1246—51, 1255, 1265, 1267, 1269—1430, 1432—45, 1451, 1462, 1470, 1473, 1475, 1485, 1488, 1492.

[1]) B enthält zahlreiche fehlerhafte Verse, von denen manche vielleicht doch nicht nur auf seine Rechnung zu setzen sind, wie z. B. die mit falschem Reime. Allerdings ist auch B selbst ziemlich nachlässig geschrieben. Es hat viele zu kurze Verse. So lautet v. 527: Quant il fut en sepulcre posé; v. 743: Fierabras d'Alixandre a redoubter; v. 1212: Sire dieu vo corps fu si entaméz; v. 1737: Pour Olliuier est dollent et maris; v. 3246: Il appella Bruillis de Monmiré; v. 3463: Et puis apres vous en vengeres; v. 3546: Il escrient heu, ja fust tost leuéz; v. 3595: Moult y eut de mors et de naurés; v. 3637: Du branc va ferir le roy Tornefer; v. 3903: Puis parle Richart de Normendie; v. 3937: Tant serons ceans ainsi enserré; v. 3961: S'il pourra bien tenir mon herité; nach 4044: Que pauillons et tentes a oultréz; v. 4064: Au roy Claron s'en sont tost alléz; v. 4162: C'onques sur meilleur ne fust montéz; v. 4205: Dieu ait de vostre ame mercy; v. 4303: Tu n'arras ja de mort garison; v. 4516: N'es pas achois sy leur voulenté; v. 4721: Qui soit en XIII mille regnés; v. 4921: Apres le suit le bernages de frans; v. 5116; Ne pauillon, ne tente ne tref; v. 5390: Grant joye ont Francois menée; v. 5513: Ganez ressemble bien l'ay aduisé; v. 5750: Le feu gregois getoient abandon; v. 6068: Plus fleroit souf que rose parée. — Oft ist der Schreiber von einem Verse nach einem andern ähnlichen gesprungen; daher fehlen z. B.: v. 136—137 (v. 135 beginnt in B: Et les dignes reliques); v. 408—428 wegen der gleichlautenden Verse 408 und 429: Par celui Mahomet que je doy supplier; v. 834, v. 1347 f., v. 1800—4 (wegen der ähnlichen Wörter prendray (B) in v. 1799 und rendrai in v. 1805, oder wegen des gleichen Endwortes crestienté in 1799 und 1803; v. 1804 fehlt nämlich auch in L, also vielleicht in dem gemeinschaftlichen Original von B L); v. 1995—2003 (v. 1995 und 2004 lauten: Atant es Floripas, la fille l'amiré); v. 2529 (da v. 2528 in B auch mit donner endigt); v. 2540—52 (v. 2540 und 2553 beginnen mit Il und enden mit passer); v. 2674—84 (siehe S. 148); v. 4632—35 (die durchaus nötig sind; etwa wegen des v. 4631 und 4636 beginnenden M?); v. 4702—3 (weil v. 4703 ebenso wie v. 4701 mit Li dus anfängt); v. 5563—66 (v. 5562 u. 5566 beginnen mit Moult); v. 5770—73 (v. 5769 und 5773 fangen mit Quant an). Endlich fehlen v. 4725—4839 ohne ersichtlichen Grund und ohne daß das Äußere der Handschrift diese Lücke verrät. Nach v. 6186 bringt B nur noch folgende 5 Verse, denen man die Eile des Schreibers, zu Ende zu kommen, anmerkt:

Tout droit en France s'en est retornés,
Ou il fut a grant joye armés.
Sur Sarrasins a depuis fait asses,
Plus que ore ne vous scaueroye conter.
Dieu nous vueille s'amour sa grace donner.

Aus dieser kurzen Charakterisierung der zwei Hss. geht auch zur Genüge hervor, daß weder B aus L, noch L aus B abgeschrieben sein kann, eine Frage, die Gröber a. a. O. p. 9 unentschieden gelassen hat.

Es seien nun einige BL gemeinschaftliche Versehen angeführt:

72 BL: Li Sarrazin s'arreste soubz ung arbre foelli[s]. (Tir auf [-is.)
AE: ... II arbres flouris.

Nach 288 B: Encore n'es tu de ta playe ne gueris ne sanés. (Tir. auf -é.)
L: ... pas de tes playes senéz.
P 770: Qu'enqueras de tas plagas no t'a luns homs sanat.

BL fehlen v. 681 und 682, die zum Verständnis nicht zu entbehren sind.

782 B: Que les escus fendirent et si sont tout desbouclé.
L: Et li escu froisserent tant que tous sont debouclé.
AE: Si que il sont fendu et tout desbendelé.
P 1120: Don los escuts fendero, e son tuh desblocat[z].

1525 BL: Puis vien pardevant moy soubz cil (cest L.) arbre ramé. (Tirade auf -és.)
AE: ... ces arbres ramés.

1554 BL: Es trefz et es herberges font trompes (l'oliphant L.) sonner. (Tir. auf -és.)
AE: ... ont olifans sonnés.

1557 B: Et Naymes de Bauiere et Ogier le Danoys. (Tirade auf -és.)
L: ... et le Danoys Ogers.[1])
AE = P 1695: ... et Ogiers l'adurés.

2043 BL: Du regret d'Olliuier luy prist (prent L.) moult grant pitiés. (Tir. auf -é.)
AE: ... avoit ...

2113 BL: Que vous feres mon bon sans point de faulceté. (Tir. auf -er.)
AE: ... boin et sans point de fausser.
P 2092: Que vos faretz tot so qu'ie' us volray demandar.

Nach 2321,5 B: En son lit est chascun alé dormir et reposer. (Tir. auf -és.)
L: ... va ... quant temps fu de reposer.
E (A fehlt): ... s'est ... couchié et reposéz.

2371 BL: A iceste parolle s'en vont (s'allerent L.) adouber. (Tir. auf -és.)
AE = P 2243: ... e les vous adoubés.

---

1) L scheint also den Reim verbessern zu wollen.

2539 BL: Par ma foy, sire ducz, vous (moult L.) scauez bien gaber. (parler L.) (Tir. auf -és.)
= P 2399.
AE: ... dist li dus, moult aves bien parlé.

2561 BL: Et cil respond (respondy L.): Je vous dirai asses. Der erste Halbvers ist zu kurz.
AE: ... leur respondi ...

3418—3424 zählt der gefangene Gui die von Balan belagerten Barone Karls auf und nennt sich selbst zuletzt als zwölften. Sowohl in B wie in L führt er aber außer sich selbst nur noch neun auf; es fehlen in B: Guillemers und Ogier, in L: Berars und Guillemers.

3434 f. BL: Le poing dextre luy a aux (en ses L.) cheveulx mellés,
B: Et a hauché la destre pour ferir entesé.
L: Et si a haulcé l'autre[1]) de ...
AE: Son puing li a senestre ens es ceveus mellés,
Il a haucié le destre de ...

3853 B: Bellement s'en issirent rengié et serré. (Tir. auf -er.)
L: ... soef et rengéz.
AE: ... bien se seurent gaitier.
P 3397: ... anero ses brayre, ses cridar.

3893 B: Jusquez au maistre pont ne se sont arrestéz (atargéz L.) (Tir. auf -er.)
AE: ... ne vaurent atarger.
P 3426: Entro sus a la porta ne finan de brocar.

4150 BL: Richart met sus (getta L.) la lance, prent (cest? L.) le branc acerré. (Tir. auf -és.)
AE: ... gete ... trait le branc d'acier cler.
P 3574: Ab tan el mes sa ma al branc que fo letratz. (wo also nur P korrekten Reim hat).

4251 BL: Richart s'en va tout sain, je le vous (de voir le L.) créant.
Das zweite Hemistich ist eine Silbe zu kurz.
AE: ... s'enmaine l'auferrant.

4293 BL: Le messaige vint a Mantrible au plus (om. L.) mestre donjon (damon L.)

---

1) Jedenfalls ist der Sinn von AE, daß Gui den Heiden mit der Linken an den Haaren festhält und mit der Rechten schlägt, der beste, L scheint auch hier den ihm vorliegenden schlechten Text seines Originales (= B) verbessern zu wollen, ohne jedoch ganz das Richtige zu treffen.



Der erste Halbvers ist zu lang.

AE: Li mes va a ...

4674 BL ist zu kurz, dadurch daß statt Karlemaines nur Karles gesetzt ist. Ebenso in v. 5055.

5220 BL: Se de cest assault estes franchement eschapé.
(sauuement deliuré. L.)

Das erste Hemistich ist zu kurz, das zweite zu lang.

AE: Se de cesti assaut estiemes delivré.

P 4314: Car si d'aquest asaut estes vos deslieuratz.

Die gemeinschaftliche Quelle von B und L möge r genannt werden. Wann sich B und L von einander getrennt haben, kann genau nicht bestimmt werden. Jedoch muß es schon ziemlich zeitig geschehen sein, da beide Hss. eine sehr große Zahl eigener Lesarten aufweisen.

Bevor wir auf die Hs. P eingehen, muß noch L einer gesonderten Betrachtung unterzogen werden.

L.

Dieser Codex ist eine der Zierden des British Museum und wegen seiner vorzüglichen Miniaturen ständig in der Grenville Library, Case 5 ausgestellt. Er enthält nicht nur den Fierabras, sondern eine ganze Sammlung von Romanzen, zum Teil über Karl d. Gr., die als „Bücher" bezeichnet werden.[1]) Die Handschrift wurde von John Talbot Earl of Shrewsbury († 1453) der Gemahlin Heinrichs VI., Margaret of Anjou, zum Geschenk gemacht. Alle diese Umstände machen es wahrscheinlich und erklärlich, daß bei ihrer Zusammenstellung mit mehr Sorgfalt als sonst bei bloßen Abschriften verfahren wurde, und daß der Schreiber[2]) seinen Vorlagen selbständiger gegenüberstand als ein gewöhnlicher Copist.

Diese Selbständigkeit zeigt sich im Fierabras zunächst in den starken Kürzungen, in denen L durchaus nicht einer ebenso gekürzten Vorlage folgt. (In P, das auch zahlreiche Verse ausläßt, sind fast alle L fehlenden Stellen enthalten; siehe auch S. 157). Manchmal ist deutlich zu erkennen, daß eine in L nicht enthaltene Stelle in seiner Quelle gestanden hat. Es

[1]) Das Explicit des Fierabras lautet: Cy fine le IIII liure charlemaine. Der Codex enthält außerdem: 1) Alexander, 2) Simon de Pouille, 3) Aspremont, 4) Ogier, 5) Quatre fils Aymon, 6) Pontus et Sidoine, 7) Guy of Warwick, 8) Heraud of Ardennes, 9) Chevalier au Cygne und andere Stücke.

[2]) Der ganze umfangreiche Band ist, wie mir Herr J. A. Herbert, Assistant in the Dept. of MSS., mitteilt, offenbar von einer Hand geschrieben.

fehlt z. B. in L v. 407—431 (in B fehlt v. 408—428 aus Versehen, siehe S. 158 Anm. 1), aber v. nach 431 lautet in L ganz ähnlich v. AE 427: Quant l'entent le payen, son chief print a haucier, gegen BE: Quant l'oyt le payen, ne se voult couroucier, (A fehlt). — v. 433 f. nimmt L schon in die vorhergehende Tirade mit Änderung des Reimes. — v. 457—474 waren auch in der Vorlage enthalten, denn L ändert in v. 475 ff., die dasselbe enthalten, einige Verse nach der ausgelassenen Stelle um, es ist z. B. L 484: Et tu t'eslaisse acoure par le meilieu des prez (falscher Reim!) = E 467: Et tu t'eslaisseras apoindre tout contreval les pres. — v. 538—603 stand in der Vorlage, denn in L lautet v. 604 und zwei nur in L enthaltene nach 604 stehende Verse:

Le payen d'Alixandre fut moult de grant fiertéz,
XII piez a de long quant il fut en son lez.
Onc dieu ne fist sur terre nul plus bel homme arméz.

Der erste dieser Verse ist gleich AEBP 584, der zweite gleich AEB 575 (in B hat er auch den falschen Reim -ez in einer Tirade auf -er), der dritte gleich AEB(P) 577 und 581. — Nach v. 1084 schiebt L als Ersatz für die ausgelassene Tirade 1058—1083 fünf Verse ein, deren einer: Le hault nom de Jhesus a moult li quens clamé = 1082 ist. Das beweist also auch, daß die Übereinstimmung von L und P, dem die genannte Tirade auch fehlt, Zufall ist. — v. 1988 ist in L in derselben Form enthalten wie in AEBP, also müssen auch mindestens v. 1986 f. in der Vorlage gestanden haben. — Die Beschreibung des Zimmers der Floripas ist in der Quelle von L enthalten gewesen (in L fehlt v. 2149—55, 2161—71), denn L spielt in v. 2209, den es wie AEB besitzt, auf v. 2166 an. — v. 4100 lautet in L: Or cheuauchent (sic) Richart, le franc duc naturez gegen AEBP: R. de N. est u tertre montés und erinnert an AEBP 4084. Man kann daraus schließen, daß die L fehlende Tirade 4084—99 in seiner Vorlage enthalten war. — Von v. 4426—38 hat L nur einen Vers nach 4429, der auch in EBP steht (also nur A fehlt). Während er aber in EBP: Tous sont mors les barons que enuoyé y auez lautet, heißt er in L: ... les XII pers, iamais nul n'en verres, also ähnlich AEB 4438. — v. 4574 lautet in L: Souvent a regreté Roulant le pongneor ähnlich AEBP 4560; die Tirade 4557—70 ist also von L bewußt ausgelassen worden. — Nach 4997 setzt L den Vers zu: Vo pere ert roy de France, si sera couronnéz, der an AEB 4983 erinnert. Vers 4976—91, die L fehlen, werden also

in seiner Vorlage enthalten gewesen sein. — Endlich zeigt sich in allen Kürzungen von L doch ein gewisses System, indem vor allem lange Beschreibungen, Wiederholungen (z. B. von dem Kampfe zwischen Olivier und Fierabras v. 1271—1445, von der Entsendung der Boten Karls an Balan v. 2290—2308 u. s. w.), lange Gebete u. s. w. weggelassen oder gekürzt sind.

Trotzdem zeigt L auch Zusätze, die allen anderen Hss. fehlen und die zum Teil gar nicht so übel sind, z. B. nach v. 94 außer den auch in E stehenden zwei Versen u. a.:

Vers la terre d'Espaigne auoit le chief tourné;
Ce est segnefiance qu'il ara l'erité.

Andere freilich sind so überflüssig, daß sie der Bearbeiter sicher ausgelassen hätte, wenn sie nicht sein eignes Werk wären. Auf diese Zusätze hier näher einzugehen, fehlt der Raum und ist für die zu behandelnde Frage auch unnötig.

Jedenfalls wird man aber die Selbständigkeit des Bearbeiters zugestehen müssen. Sie zeigt sich nun vor allem darin, daß er außer seiner Hauptquelle von der Gruppe r noch eine zweite Hs., die E nahestand, benutzt hat. L besitzt nämlich, trotz der starken Kürzungen, zahlreiche Verse mit E gemeinschaftlich, die allen anderen Hss. fehlen. Daß sie schon Eigentum von r waren, ist sehr unwahrscheinlich, denn dann müßten sie auch in B stehen. Absichtlich könnte diese Hs. sie nicht weggelassen haben, da sie sonst gar nicht das Bestreben zeigt zu kürzen, und daß gerade diese Verse durch Zufall oder Versehen in B fortgefallen wären, wäre sehr merkwürdig. Einige Verse besitzt auch B mit E mehr als die anderen Hss., aber das ist nur an solchen Stellen der Fall, wo L mehrere Verse fehlen, z. B. nach 326, n. 429, n. 683, n. 735, n. 932, n. 1483, n. 2074 u. s. w.

Die LE gemeinsamen Plusverse sind: nach 72,2; n. 128, n. 379, n. 484, n. 511, n. 535,1 u. 2; n. 536, n. 743,1 u. 2; n. 917,2; L 1159 = E n. 1159, n. 1160 (in E steht der Vers nach 1162), n. 1167,3 (n. 1167,1 u. 2 besitzt auch P), n. 1465,2 (n. 1465,1 fehlt nur A), n. 1488,1 u. 2; n. 1497,2—6 (n. 1497,1 fehlt nur A), n. 1505, n. 1543,2; n. 1617,1 (n. 1617,2 fehlt nur A), n. 1716, n. 1842, n. 2711,2 (n. 2711,1 fehlt nur A), n. 2918, n. 3105, n. 3265,1 u. 2[1]); n. 3286,1; n. 3304, n. 3507, n. 3588,1—2; n. 3639, n. 3724 (trotzdem in L v. 3722f., auf die sich dieser Vers bezieht, fehlt), n. 3742, n. 3805, n. 3914, L

1) v. 3266 f. fehlt in LE, obige Verse treten statt ihrer ein.

n. 4063,3 u. 4 = E n. 4070,1 u. 2[1]); n. 4167, n. 4251,2; L 4623 = E n. 4623, n. 4658, n. 4800[2]) n. 5005, n. 5006, n. 5014, n. 5052,1—2 u. 4; n. 5249,4.[3])

Auch in Lesarten verläßt L oft seine Schwesterhandschrift B, resp. die übereinstimmenden Hss. BP und geht mit AE, oder wo E von A abweicht, mit E, so daß folgende Verhältnisse möglich sind: LAE—B resp. LAE—BP oder LE—AB resp. LE—ABP. Folgende Stellen seien angeführt:

64 LE: ... le sepulcre ou Diex voult reposer
AB (DH): ... susciter
73 LE: Et voit le tref Karlon, le roy de saint Denis
AB ... desous le pin antis (hautifz B, ramis P 629).
760 LAE: François les esgarderent, moult en sont effraé.
B = P 1103: ... (regardent B), des loges et des trefz.
909 L: Quant voit venir l'espee s'a l'escu avan mis =
E: ... le coup venir si a ...
AB = P 1231: ... s'a le soie (son espée B., la sua P.) ...

Der Wortlaut von LE widerspricht dem Verse 910, der in allen Hss. lautet: A l'encontre(r) des brans ...

1164 B: Dame dieu, ce dist Karles, s'il vous plaist, souffrez, ist sinnlos und entstellt aus einer Lesart, wie sie P 1425 bietet: ... se vos tal playt sufratz. L will vielleicht die unverständlichen Worte seiner Vorlage (= B) verbessern und schreibt mit AE: ... se vous yssi souffres ...

n. 1167,2 LE: Et lairay la couronne ... gegen BP (1829) ... les reliques ... LE haben außerdem noch einen Vers: Et les dignes reliques ...

2174 L: Parmy puet l'en veoir la mer et la grant onde
E: Par iluec voit on bien la mer et la rionde
AB: D'iluec puet on veoir quant li flos lor abonde

L hat also offenbar nur den zweiten Halbvers nach E geändert.

2391 LAE: Vous vaurres vous deffendre... gegen B: Voules vous combatre ... = P 2266.

---

1) Nach Knust fehlen in E v. 4064 f. und 4069. Dagegen sollen nach v. 4070 sieben Verse eingeschoben sein. Von diesen sind aber v. 3 und 4 = A 4064 f., v. 5—7 = A 4066—9. Die von K. genannten Verse fehlen also in E nicht. Da K. v. 4067 nicht als fehlend bezeichnet, v. 6 aber auch = A 4067 ist, müßte dieser doppelt enthalten sein. Gegen A hat E also nur v. 1 und 2 als Zusatz.

2) In B fehlt jedoch v. 4725—4839.

3) Nach 2941 haben LEM einen, nach 2987 drei Verse; nach 5178 LES einen Vers mehr als die anderen Hss.

2812 LE: Puis (Et E.) a dit a Guyon: ... gegen A: Et jure Mahomet ... = B: Mahomet a juré ... = P 2635.

3130 LAE: Lors (Dont L.) a l'enfens tel duel, a poi n'est forsenés
BP 2821: Dont a fait tel ... (enragéz L.)

3255 LE: Plus de deux mille Turs (cent mille paien E.) veissez assembléz (adoubés E.).
A: Lors corurent as armes li paien deffaé
B: Inellement et tost se courent adouber.

L hat also vielleicht wegen des falschen Reimes seiner Vorlage (= B) zu E gegriffen.

3429 LE: Fiert le comte Guy (Guion de Borgoigne E.) es dens iouste (desoz E.) le nez.
A: Fiert le comte Guion en travers sur le nes.
B: Et va ferir le conte du poing dessus le nes.

3868 LE: Le roy estort son (le E.) bras, bien scet le dart lanchier.
A: Li Turs estent le dart qui bien se sot aidier.
B: Li paien sequeurt le dart que il sceut bien lancier.

4060 LE: Par Mahommet, biaus sire, dist Sortibran l'Escler.
B = P 3520: ... dist Bruillis ly senez.
A: ... dist Brulans, ne savez.

4867 f. L: La ont tant de piedz et de points decouppé,
Du sang aux sarrazins sont francois senglenté.
E: Et tant pie et tant poig et tant membre coupé,
Del sanc as Sarrazins i sont mout grant li gué.
A: Iluec ont tant paiens ocis et afolé.
B: Illec en ont mille occis et decoppés.
AB: Li mors va (vont B.) trebuchant et caient (crient B.) li navré.

5138 LE: A force cevaucierent la terre desertie.
AB: ... de Sulie.

5253 LE: Les reliques leur monstre, cil sont jus enuersé (et il sont awulglé E.).
AB = P 4340: Quant (le B.) dus Namles lor a les reliques monstré.

Andere Stellen, in denen L = E ist, sind: v. 56, 68, 170; n. 351,7; 516, 633, n. 756, 880, 1961, 2176; n. 2373,2; n. 2831, n. 2833, 3227, n. 3781, n. 3852,1; 3950, 3962, 4490, n. 4902,2; 4932, 5376. — L = EA in v. 330, 402, 971, 976, 1596, 2007, 2212, 2391, 2500, 2506, 2538, 3092, 3115, 3238, 3248, 3327, 3338, 3384, 3385, 3525, 3679 f., 3782, 4076.

Besonders gut zeigen, daß L eine Hs. der Gruppe r und eine E ähnliche benutzt hat, folgende Stellen, in denen L die Lesarten beider vereinigt:

v. 386 ff. Olivier macht Fierabras darauf aufmerksam, daß die Franzosen vom Lager aus dem Kampfe zuschauen. Da er seinen Namen nicht verraten will, nennt er unter den Zuschauern auch sich selbst:

B 387: Olliuier et Rollent et les aultres bernés. = P 860. AE zerstören diese „feine Erfindung“, wie Gröber sagt, indem sie statt Olivier einsetzen: Karlemaine. L lautet:

Oliuier et Roullant qui moult m'aront améz
Mesmement Karlemaines et son riche barnés.

Eins der Schwerter Fierabras' heißt in AE: Plourance, in BL: Florence. Trotzdem setzt L nach v. 628 eine Namenserklärung zu, die nur zu AE paßt:

Pour ce eust nom Plorence y vous m'orrez compter:
Que n'en feri oncq hom en estour au chappler,
Ne lui tollist la teste ou heaume gemer;
Car encontre l'espée ne puet arme durer.

(Der letzte Vers ist von seinem Platze in AE 632 hierher gesetzt).

P.

Das Original (s) der vier bis jetzt behandelten Handschriften ist durchaus nicht fehlerfrei. Zahlreiche hier und da verstreute Verse haben falschen Reim, besonders aber sind v. 2309—2602 und v. 2685—2840 in Bezug auf den Reim ausserordentlich verderbt überliefert.

Die erstere Stelle bildet, äußerlich betrachtet, nur eine Tirade, zerfällt aber dem Inhalt nach in drei ungleiche Teile, die durch die formelhaften Verse

2336 f.: Or laironmes ici de nos barons ester,
De l'amirant d'Espaigne redevonmes canter.
und 2439 f.: Or laironmes ici de l'amirant ester,
De nos gentis barons redevons mais canter.

getrennt werden. Der erste Teil enthält in A 1 Vers auf -ée, 1 auf -el, 2 auf -er, 8 auf -é, 15 auf -és. In v. 2331 und 2335 ist statt der Endung -é leicht -és herzustellen, wenn man den Plural setzt, den auch einige Handschriften haben. Der zweite Teil besitzt 44 Verse auf -és, 27 auf -é, 28 auf -er, 4 auf andere Endungen; im dritten Teil endlich begegnen uns 55 Verse auf -és, 58 auf -é, 45 auf -er, 5 auf andere Reime. Auch bei Berücksichtigung der Varianten und Zusätze

der anderen Handschriften ändern sich diese Verhältnisse nicht. Ebenso liegt die Sache in der zweiten obengenannten Stelle. Zu bemerken ist dabei, dass alle diese verschieden reimenden Verse bunt durcheinander gemischt sind.

Wie lautet nun P in diesen Versen? Um nicht zu lang zu werden, soll hier nur auf den dritten Abschnitt der ersten Stelle, also auf v. 2439—2602 = P 2310—2461 eingegangen werden, und zwar in der Weise, dass für jeden Vers der Reim angegeben wird. Die links gesetzten Klammern bezeichnen dabei die Zusammenfassung der Verse zu Tiraden im provenzalischen Text, die eingeklammerten Endungen sind die der französischen Handschriften. Wo diese verschieden lesen, sind auch die abweichenden Reime noch angegeben. Die Ziffern bedeuten die Zahl der aufeinander folgenden Verse mit gleichem Reim.

Vers	Reim
v. 2439—2440:	-ar (-er)
41:	-at[1]) (-é)
42:	om. (-é)
43:	-at[1]) (-er)
44:	-atz (-és)
45:	om. (-é)
46:	-at (-é)
47— 48:	-atz(é (L:-éz), -é)
49:	-at[2]) (-é)
50:	-at (-é)
51:	om. (-és)
Nach 51— 60:	-at (2 -é, é (B: -éz), -er, 8 -é)
61— 72:	-ar (-és, 2 -er, -és, -er, -é, 3-er, -és, 2-er, -és, 4 -er)
73 } 74 }:	-ar (-és, -er)
75— 79:	om. (-és, 3 -é, -er)
Nach 79:	-ar (B: -er, E: -é)
80— 82:	om. (2 -és, -er, -é)
83— 84:	-ar(-er(B:-és), -er)
85 } 86 }:	-ar(-é(B:-er), -er)
87— 91:	-ar(-é(B:-er), -er, -er(L:-é), 3 -er, -er (L: -é)).
92— 93:	om.(-é(B:-és), é (L: -és))
94—2503:	-ar (-és (B: -er), -er, -és (E: -er), -er, -és, (E: -er), -er, -é (B:-er), 2 -er, -es)
4 } 5 }	-ar (-és, -é)
6— 12:	-ar(-é (B: -er), -er, 2 -é, -er, -é (B: -er, -é)
13— 14:	-atz (2 -és)
15—n. 16:	-at (-é, -és)

[1]) Diese Verse sind im Texte mit dem Reime -atz versehen, müssen aber grammatisch richtig auf -at endigen, und umgekehrt.

[2]) Der Name Balan ist dem Reime zu Liebe in Balatz (richtig Balat) geändert.

17— 36: -atz (3 -és, 2 -er, 8 -és, 2-er, -és, -é, 3 -és, -é, 3 -és, -er (B: -és))
37— 42: -ar (-er, -é (B: -er), é (BL: -er), -er, -ers, -é)
43— 49: -at (6 -é, -er)
50: -atz (-es (L: -é))
51[1])— 55: -at (-er, -é, -er, (BE: -é), 2 -é)
56— 58: om. (3 -er)
59— 62: -at (-é (B: -er), -er, -és, -é (B: -és))
63— 67: -atz (2-és, -ers, 2-és)
68— 69: -at[1]) (2 -é)
70— 76: -at (-é, -é (L: -er), -é, -ers, 2 -é, -és.)
77: atz[1]) (-és)
78— 79: -at (-é, -és)
80— 81: -atz (-és (L:-er), -és)
82— 83: at[1]) (-er (BL: -és), -és)
84: -atz (-és)
85: -at[1]) (-er)
86— 91: -atz[1]) (4 -és, -é, 2 -és)
92— 93: -at (-és, -el (L: -és))
94: -atz[1]) (-és)
95—2602: -at (-é, 2 -és, -er, 2 -é, 2 -és)

Der Text von P ist also in zahlreiche und zwar recht kurze Tiraden geteilt. Trotzdem ist in keiner ein Reim durchgeführt, sondern nur in einigen mit Verletzung der Flexion äußerlich hergestellt. Man wird daraus schließen können, daß in P's Vorlage so ziemlich dasselbe Durcheinander von Reimen geherrscht hat wie in AEBL, d, h. daß sie nicht weit von der gemeinschaftlichen Quelle (s) dieser Hss. entfernt gestanden hat. Aus den oben (S. 149 ff.) angeführten Stellen geht hervor, daß P bald mit AE, bald — und zwar viel häufiger — mit BL geht[2]), man könnte seine Quelle also etwa zwischen r und s einsetzen. Nun ist aber P manchmal gleich B, wo L, häufig auch gleich L, wo B mit AE geht. Die Stellen, in denen das Verhältnis PB — AEL herrscht, haben oben ihre Erklärung gefunden; die anderen, in denen PL gegen AEB steht, sprechen dafür, daß P aus einer zwischen r und L stehenden Handschrift übersetzt ist. Einige von ihnen seien angeführt:

492 AE: Certes, dist Oliviers, de folie parles.
B: Et Olliuier respond . . .
L: . . . folie est de gaber.
P 933: . . . en fol vos aug gabar,

wo nur PL richtigen Reim haben.

---

1) Diese Verse siud im Texte mit dem Reime -atz versehen, müssen aber grammatisch richtig auf -at endigen, und umgekehrt.

2) Auch an den zahlreichen Stellen, wo B mit P übereinstimmt, L jedoch fehlt, wird man annehmen können, daß die Vorlage von L gleich BP war.

1489 AEB: Li sans a grant randon li ist hors del (sault du B.) costé.
L: ... en court aual le pré.
P 1647: ... rabey ne chay e mieg lo prat.
1562 AE: Et Karles l'enpereres s'est moult tost conreés.
B: Et le roy Charlon ... arreés.
L: Et Karles a moult tost ses garnemens courbez (?).
P 1698: E Karles a mot tost sos garnimens trobatz.
2416 AEB: Il a estort (tiré B.) son cop, si l'a fait jus verser.
L: ... mort grauenté.
P 2290: ... mort trabucat.
2991 AEB: Rollans le cuide ataindre au branc qui fu (est B) letrés.
L: ... o le branc aceré.
P 2736: ... de son branc aceyrat = M 73: del bons brans acerés.

LPM haben falschen Reim.

3464 AEB: Par foi, dist l'amirans, si soit (soit fait B.) con dit aues.
L: Par Mahon, dist Balans, cest conseil est senéz.
P 3062: ... est coselh es senatz.
3552 AEB: Rollant point Valantin (son destrier B.) par andeus les costés.
L = P 3143: .... des esperons doréz.
4159 f. AEB: Le destrier a saisi par les regnes doréz,
Le sien laist estraier (laisse estre B.) sur celui est montéz.
L: Le destrier a saisi, en la selle est montéz.
P 3582: Pueys saysic son caval et es desus montatz.
4509 AE: Dedens sa cambre a or les a li rois mandés.
B: ... son tref a or ...
L: ... son tref de paille ...
P 3854: Dedins son trap de pali s'en es Karles intrat.
4852 AEB: Et no V^c^ baron en (si B.) sont laiens entré.
L: Et no VII^c^ baron s'en sont oultre passé.
P 4100: E li cinq cens baro an tost le pon pasat.
5415 AE: Li destrier ont geu, tant furent saoulé.
B: ... peu(?) quant furent reposé.
L: ... pessent l'erbe et se sont reposé.
P 4467: Li destrier paychon l'erba ...

Der Verszahl nach seien noch angeführt: v. 169 = P 682, 373 = P 847, 642 = P 1024, 842 = P 1170, 1048 = P 1344,

1054 = P 1350, 1194 = P 1442, 1656 = P 1775 (Name), 1684 = P 1797 (AEB 2 Verse), 1691 = P 1803 (schlechter Reim), 1845 = P 1907, 2066 = P 2055, 2083 f. = P 2063 f. (richtiger Reim), 2124 = P 2103, 2194 = P 2144, 2203 = P 2152, 2216 = P 2165, 2249 = P 2185, 2339 = P 2225 (richtiger Reim), 2372 = P 2244, 2422 = P 2296, 2438 = P 2310, 2572 = P 2432, 2616 = P 2473, 2661 = P 2512, 2663 = P 2515, 2811 = P 2634 (richtiger Reim), 2816 = P 2639, 2837 = P 2656, 2855 = P 2675, 3087 = P 2782, 3287 = P 2926, 3340 = P 2974, 3364 = P 2996, 3438 = P 3039 (richtiger Reim), 3573 = 3161, 3581 = P 3171, 3588 = P 3178, 3789 = P 3354, 3811 = P 3370 (nicht mehr Rede, sondern Erzählung), 3886 = P 3421 (= H: Person), 3925 = P 3435 (direkte Frage), 3949 = P 3459, 3955 = P 3464, 4129 = P 3559, 4157 f. = P 3580 f., 4248 f. = P 3654 f., 4439 = P 3802, nach 4631 = P 3950, 4665 = P 3967, 4710 = P 3996, nach 4927 = P 4126, 5209 = P 4306, 5258 = P 4348, 5340 = P 4400, 5364 = P 4422.

P und L besitzen auch, trotzdem beide stark gekürzt sind, mehrere Verse, die den übrigen Handschriften fehlen. Es sind: P 34 = nach 3, 2; P 604 = n. 42, 2; P 1362 = n. 1091, P 1675 = n. 1527.

In den Kürzungen, die P aufweist, ist der Übersetzer zum größten Teil selbständig verfahren. Er hat sie nicht in seiner Vorlage vorgefunden, da auch die Auslassungen von L erst das Werk des Schreibers dieser uns erhaltenen Handschrift sind. (Siehe S. 161 f.) Sie stimmen auch nur verhältnismäßig selten überein[1]), die größeren Stellen, die in P fehlen, sind fast sämtlich in L, also auch in dessen Vorläufern ganz oder teilweise enthalten. Es sind: v. 104—10, 126—142, 180—8, 479—86, 633—7, 675—83, 1252—70, 1511—16, 1537—41, 1675—9, 1729—44 (P nur ein Vers), 1768—78 (P zwei Verse), 1808—13, 1989—94 (P ein V.), 2149—71, 2276—2319, 2362—70, 2830—4, 2896—2947 (P sieben V.), 2976—80, 3005—42, 3161—73, 3412—25, 3428—34 (sind zum Verständnis nötig), 3798—3801, 3829—36, 3899—3921, 3962—72, 3995—4028 (im L fehlt 3982 bis 4011), 4250—61, 4641—50, 4717—22, 4751—58, 4873—4912, 5000—5, 5025—48, 5156—94, 5394—7, 5401—6, 5706—9,

[1]) Der Schluß Friedels a. a. O. p. 48, daß P nicht das Original sein könne, da es einem „manuscrit tronqué“, eben L, gefolgt sei, ist voreilig; er kannte ja L nur sehr wenig.

5783—6, 5844—8, 5871—82, 6030—4, 6091—6100. Daß zwei Schreiber, die darauf ausgehen, ihre Vorlage zu kürzen, auch unabhängig von einander dieselben Stellen auslassen, die ihnen entbehrlich scheinen, ist doch nicht verwunderlich. So fehlen LP gemeinsam einige Beschreibungen, Gebete, Anspielungen, Wiederholungen etc., wie z. B.: v. 321—7 (= 306—17), 668—71 (Beschreibung, L 667—71), 922—31 (Gebet, L 922—58), 1116—8, 1179—93 (Gebet), 1199—1205 (dto.), 1211—30 (dto.) (für L siehe S. 157), 2012—18 (Beschreibung, L 2008—15 und 17 f.), 2025—42 (Beschreibung, auch B fehlen v. 2027—36), 2074—8 (Anspielung an eine andere chanson), 2149—71 (Beschreibung, L 2149—55 und 61—71), 2474—82 (Beschreibung, in P stehen nur zwei Verse, L fehlen 69—78, 80—2), 2640—58 (Erkundigung Balans nach Karl d. Gr.), 2689—93 (Beschreibung), 2735—8 (Anspielung, L 2733—47), 4105—21 (Beschreibung), 4545—50 (Wiederh. von v. 4431—8, L 41—50), 5129—33 (Beschreibung, L 19—33), 5531—6 (L 29—37), 5628—30 (Beschreibung), 5674—9 (Beschreibung), 6074—81 (Beschreibung, L 76 f. u. 79—85), 6107—21 (ähnlich v. 6091—6100) und zahlreiche einzelne Verse. — Ohne erkennbare Ursache fehlen PL v. 423—31 (L 7—31); 555—77 (L 538—603); 5305—10, 13—15, 18—24 (L 4—39), wo also die Auslassungen nicht genau übereinstimmen, v. 686—91, 1058—83 (siehe jedoch S. 162), 1894—1905, 5612—16 und manche Einzelverse. Daß manche Verse, die P nicht besitzt, schon in seiner Vorlage nicht enthalten waren, soll natürlich durchaus nicht bestritten werden, jede Handschrift läßt absichtlich, zufällig oder versehentlich Verse aus.

Zur Erklärung der Übereinstimmung von P mit (B) L und mit AE, sogar in Fehlern (siehe S. 160 v. 2539 und S. 155 v. 3084), wird angenommen werden müssen, daß in P die Lesarten zweier Handschriften, eines Vorläufers von L und von q vereinigt sind. Ob diese Vereinigung das Werk des Übersetzers ist, oder ob er hier nur seiner Vorlage gefolgt ist, läßt sich vorläufig nicht entscheiden.

Jedenfalls aber kann ihm eine gewisse Selbständigkeit in der Bearbeitung seiner Quelle nicht abgesprochen werden. Aus der oben (S. 167 f.) gegebenen Übersicht über die Reime von v. 2439—2602 läßt sich auch ersehen, daß er bemüht war, wenigstens mehreren hintereinander stehenden Versen denselben Reim zu geben, vielleicht hat er dort v. 2480—2, 2492 f., 2556—8 absichtlich ausgelassen, um nicht durch sie gleiche Reime getrennt zu sehen. Auch im übrigen Teil des Ge-

dichtes ist P oft der einzige Text mit richtigem Reim, so sind z. B. in v. 2256 f. = P 2192 f. die auf S. 166 angeführten formelhaften Verse, die sonst immer gleich lauten, in Verse auf -atz geändert. Manchmal ist die Verbesserung nicht gelungen, z. B. in v. 2714, der in allen Hss. außer E auf -er endigt (Tirade auf -és resp. -atz) und wo P 2552 lautet:

Entro sus a son payre no si restanquet pas.

Auch Vers

P 1345: Els eran riba 'l mar, dedins los a gitatz[1])

gegen den französischen Text:

1049: Pres fu du far de Rome, ses a dedens getés,

muß als bewußte Änderung eines dem Übersetzer unverständlichen originalen Verses angesehen werden. Schließlich aber geht vor allem aus der Stellung von P zu den übrigen Hss. hervor, daß die Passage (siehe S. 145) nicht original, sondern von dem Bearbeiter — allerdings nicht zugedichtet, denn sie weist zahlreiche Übersetzungsspuren auf[2]) aber — selbständig zugesetzt ist.[3])

---

[1]) nämlich die Gefäße mit dem wunderthätigen Balsam.

[2]) Siehe Gröber: D. hdschr. Gest. p. 11.

[3]) Eine genaue Beantwortung der Frage, woher er sie entlehnt hat, ist nicht möglich, wohl aber besteht eine deutliche Übereinstimmung der ersten Tirade der provenzalischen Passage (die im Französischen nicht enthalten ist) mit der zweiten Tirade der Destruction de Rome (ed. Gröber: Romania II), worauf meines Wissens noch nicht aufmerksam gemacht worden ist. So auten:

P 3: comense ma chanso = Destr. 64: Or comence chancon
P 4: qu'es de vera istoria = Destr. 41: Chancon de droite estoire
P 11 ff.: pus que dieus fe Adam et Eva sa molher,
non fo una trobada que mais fes a prezier.
son es de la corona del rey qu'es dreyturier,
que en Jerusalem se laychet turmentier
e del fer d'una lansa e playar e penier,
e dels santes clavels don li feyron passier
las palmas en la crotz e los pes clavelier.
diray de las relequias que tant fan a prezier,
que payas enporteron, li culvert aversier,
can l'almiran d'Espanha anet Roma brizier,
e so filh Ferabras, c'avia lo cor tan fier etc. =
Destr. 65: Mieldre ne fu trovee ainc Adam, li premier.
49 ff.: Ainc dirrai del corone au vrai justisier,
Qui en Jerusalem se lessa travailier
Et ferir de la lance et navrer et plaier,
Et des seintismes clous, dont hom li fist percier
Les paumes en la crois et les pies cloufichier.

Die übrigen Handschriften.

Die Beziehungen der übrigen Hss. zu einander und zu den bereits behandelten erscheinen völlig regellos und widersprechend. Die zur Verfügung stehenden Abschnitte sind zu kurz, als daß sich ein Gesetz ihrer Zusammengehörigkeit erkennen ließe.[1])

In der Reihenfolge von v. 5181 f., die schon Friedel anführt:[2])

---

55 ff.: Et dirrai des relikes que tant font a preisier
Que Sarrazin robberent, li gloton losengier.
Li fors rois Fierenbras fist le pais cerchier
Et l'admirals, ses piere, qui le corage out fier,
Par force prisdrent Rome et firent trebuchier.
P 27 ff.: mas apres en moriro pus de CC milier.
del fort rey Ferabras vos volray comensier
et de la fort batalha que fetz ab Olivier =
Destr. 60: He diex, puis en mourirent plus de XXX milier.
66 f.: Del fort roi Fierenbras vous vourai comensier
Et del tres grant bataile qu'il fist od Olivier.

P 31: Canso de ver istoria = Destr. 69: Chancon de vraie estoire gegen die französischen Handschriften:

v. 2: Chanson fiere et orible (et noble B.) . . .

Vielleicht kann man aus dieser Übereinstimmung schließen, daß P die ganze Passage der Destruction entnommen hat, und daß dieses Gedicht, so wie es in der Hannöverschen Hs. enthalten ist, nur einen Auszug aus einem längeren Gedichte bildet, das besonders im zweiten Teile, der die Ereignisse in Spanien behandelt, bedeutend ausführlicher war. (Diese Kämpfe in Spanien umfassen in H ca. 160, in P ca. 500 Verse.) Die Schreiber von H hätten dann diesen Auszug dem Fierabras als Einleitung vorangestellt. Die Entwickelung des Fierabras zu seiner jetzigen Gestalt könnte man sich dann folgendermaßen denken: 1. chanson über das Thema „Rome perdue et reconquise", auf das Mousket hinweist (cfr. Bédier: La composition de Fierabras, Romania XVII p. 22 ff.). 2. Dieses Gedicht erhielt eine Fortsetzung: Karl d. Gr., nicht zufrieden, Rom wiedergewonnen und einen neuen Papst eingesetzt zu haben, verfolgt Balan nach Spanien, um an diesem Rache zu nehmen. Auch dieses Gedicht muß allgemein bekannt gewesen sein, da sich der Fierabras mit wenigen Anspielungen darauf begnügt. 3. Unser Fierabras, mit dem Thema: Wiedereroberung der Reliquien von St. Denis durch Karl d. Gr. Der Verfasser entlehnte den Kampf zwischen Olivier und Fierabras dem unter 1. angeführten Gedichte, verlegte aber die Szene nach Spanien (cf. S. 172 v. 1049 = P 1345). Der zweite Teil ist nichts als eine Zusammenstellung von Erinnerungen und Anspielungen an andere chansons. (cf. Bédier.)

1) Es wäre daher sehr erwünscht, wenn die noch fehlenden Hss. in allen Varianten bald bekannt gemacht würden. Für B und L soll das von mir baldmöglichst geschehen.

2) Fr. kennt jedoch L für die Stelle von S nicht.

Lors commence I assaus mervillous et pesans,
La tour en commenda assalir l'amirans

gehen AEV zusammen gegen BLDS (in H fehlt leider v. 5181), die die umgekehrte Anordnung haben. Diese ist dem Sinne nach besser, und en bezieht sich dann zwanglos auf die in v. 5179 f. genannten Belagerungswerkzeuge. Diese Einteilung wird bestätigt von 5188 voient percié AEV gegen percier BDH (L om) — 5200 Francois AEV, gegen gloutons BDSHP (L om.) — 2965 se il sont encontré AEV gegen se par eulx sont trouué BHM (LP D om.) — 2993 il vous est escapés AEV gegen vous est il BLHM (P D om.) u. s. w.

AEV. Das Verhältnis dieser drei Hss. zu einander genau zu bestimmen ist wegen zu geringer Kenntnis von V unmöglich. Friedel erklärt AV für untrennbar. Aber in zahlreichen Lesarten gehören AE viel enger zusammen als AV, z. B. v. 2942 il n'a soing AE, n'a cure LHMD — 2954 les vers elmes gemmés (schlechter Reim) AE(M), chascun son vert heaume gemmé BLVHM — 2966 revidé AE, confessé BV — 2975 roi Cordroé AE, roi coronés HV — 2980 decaupés AE (BL), afolé MV — 3000 conquerre ne vont AE, ne puent BHV — 3034 otriés et jurés AE, ... et graés M V — 5203 la tor ont saisie AE, perdue BL VDHSP u. s. w.

D müßte nach v. 5181 f. den eben behandelten Hss. übergeordnet sein; aber sowohl Gröber wie Friedel stellen sie mit E eng zusammen. Die Gründe Gröbers sind zum Teil hinfällig geworden (siehe S. 146 f.), trotzdem besteht auch jetzt noch zwischen D und E enge Verwandtschaft. Siehe z. B. nach v. 4580 (S. 146): cort, v. 3 ganz, semble; v. 46—66 (Gröber p. 25) und andere Stellen, wie 3554 entre quatre fossez DE, entr' aus et les fossez ABV (L om.).

H. Diese Hs. scheint eine ähnliche Mittelstellung zwischen r und q einzunehmen wie P. Gleich AE gegen BL ist H z. B. in v. 1 si m'oez, BL escoutez — 3051—3 Reihenfolge (siehe S. 152) — 3068 voit dormans, BLP dormoient u. s. w. — gleich BL z. B. in v. 39 (siehe S. 149) — 2954 (siehe bei AEV) — n. 3853,3 cett. om. — 3878 que puis nel vot touchier (laisser L.), AE qui le courage ot fier — 3890 soustindrent ... chevalier, AE i sueffrent ... droiturier u. s. w. — Die von Brandin veröffentlichten Verse bilden den Inhalt von fol. 68 der Hs. Das Merkwürdige ist, daß auch fol. 69 dieselben Verse enthält und zwar nicht wörtlich mit fol. 68 übereinstimmend. Nach dem

Urteile von P. Meyer sind beide Seiten von demselben Schreiber geschrieben, daher wirft Brandin die Frage auf, ob dieser etwa zwei Hss. benutzt hat. Die meisten Abweichungen sind nun ziemlich belanglos, bis auf eine. Es lautet in der einen Fassung:

n. 3874,3 H: Roland voit qe la teste ne li purra trenchiers = EB, in der anderen Fassung:

H: Delez l'aceor derrer l'espe comencea a glacier,

was Åhnlichkeit bietet mit:

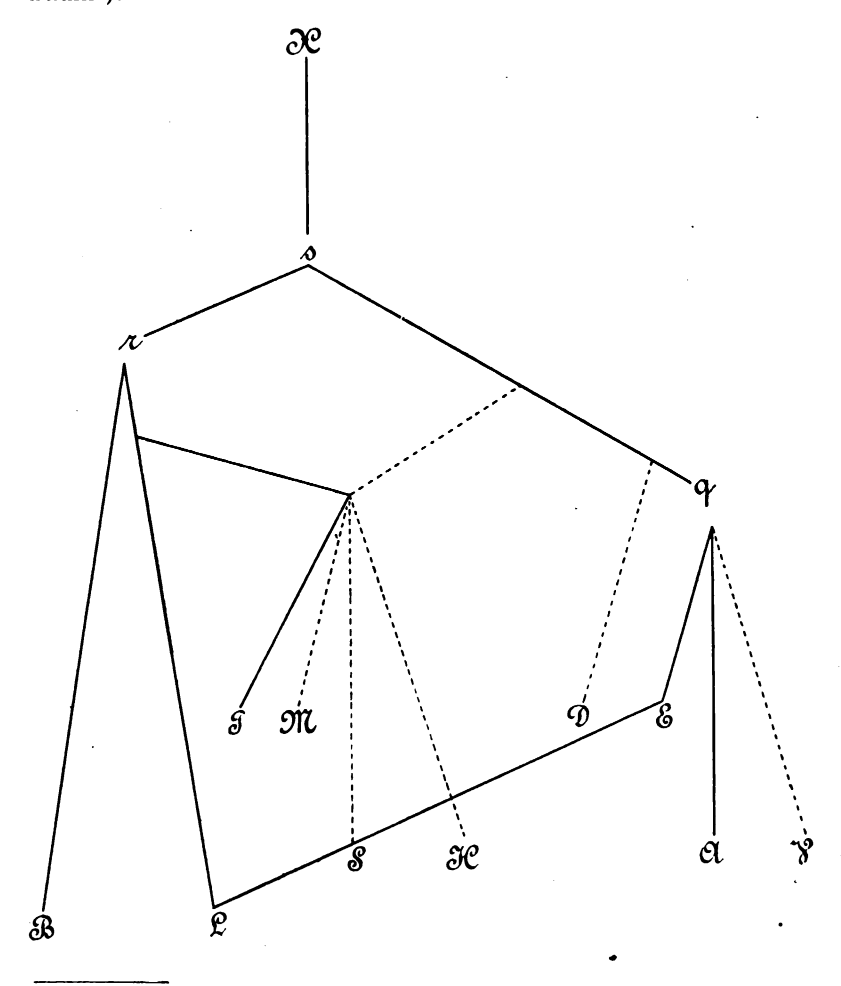
L: Par grant vertu descent le branc fourbi d'acier.

Diese Stelle scheint in der That die Benutzung zweier Hss. zu beweisen. Entscheiden ließe sich die Frage jedoch erst, wenn man H ganz kennte. Auch hierin würde also H Åhnlichkeit mit P zeigen, daher stelle ich diese zwei Hss. zusammen, ohne freilich über ihr gegenseitiges Verhältnis näheres sagen zu können.

MS leitet Friedel von einer aus der Vorlage von P stammenden gemeinschaftlichen Quelle ab. Sein Grund für die Zusammenstellung dieser zwei Hss.: dass sie nämlich Erweiterungen derselben Art haben, scheint mir freilich nicht ganz beweiskräftig, da solche Zusätze ja sehr nahe liegen, im Geschmacke der Zeit begründet sein können, und daher auch zu zwei Hss. verschiedener Gruppen zugefügt werden konnten. Da ich jedoch nichts Besseres an Stelle von Friedels Ausführungen setzen kann, seine Ansätze auch meinem Stammbaume nicht widersprechen, so sollen M und S ihre Stelle bei einander und bei P behalten. Es soll nur noch zum Schlusse eine kleine Ergänzung der Friedelschen Angaben gegeben werden. Er kennt nämlich zu der Stelle von S die Varianten von L nicht. Diese zwei Hss. weisen unverkennbare Åhnlichkeit auf. So besitzt auch L mit ES den Vers n. 5178; ferner nur mit S gemeinschaftlich Vers n. 5186 und n. 5187. An Lesarten stimmen überein: 5175 L: Qu'a Mahom a gaigé ... = S 5: Por Mabon prist le gages ...; 5181 L = S: ... qui a merveilles (meruoilous S) fut grant gegen die übrigen Hss.: mervillous et pesant. —

Resultat.

Aus dem Vorhergehenden ergiebt sich folgender Stammbaum[1]):



[1]) Die punktierten Linien bedeuten, daß diese Ansätze unsicher sind.

Dr. Curt Reichel,

Oberlehrer am Realgymnasium am Zwinger
zu Breslau.

Kleine Shakespeare-Studien.

I. Falstaff, Pistol, Nym und ihre Urbilder.

Nur bei wenigen Dramen Shakespeares läßt sich die Abfassungszeit mit solcher Genauigkeit bestimmen, wie bei den „Lustigen Weibern von Windsor“.

Brandl hat in der Einleitung zu seiner Ausgabe der Schlegel-Tieck-Übersetzung gezeigt, daß das Lustpiel zwischen Heinrich IV., Teil II und Heinrich V., also ins Jahr 1598 gesetzt werden muß, obwohl die erste, unvollkommene Quarto-Ausgabe erst im Jahre 1602 erschien. Damit ist offenbar der Nagel auf den Kopf getroffen. Der Epilog von Heinrich IV., Teil II verspricht die Geschichte fortzusetzen mit Sir John darin und mit der schönen Katharina von Frankreich. In Heinrich V. ist aber dieser Plan insofern geändert, als Sir John Falstaff gar nicht mehr auftritt, sondern nur sein Tod erzählt wird. Eine solche Änderung ist am plausibelsten damit zu erklären, daß Sir John Falstaffs Abenteuer vorher in einem besondern Lustspiel behandelt waren. Es wäre abgeschmackt gewesen, diese Figur unmittelbar nach dem berichteten Tode noch einmal aufleben zu lassen, wie Herford annimmt, der die „Merry Wives“ in das Jahr 1599 verlegt. Noch andere Gründe sprechen für eine frühere Abfassungszeit.

Mag nun die übrigens gar nicht unwahrscheinliche Anekdote, daß das Stück auf Wunsch der Königin Elisabeth geschrieben sei, auf Wahrheit beruhen oder nicht, soviel können wir mit Sicherheit annehmen, daß der Dichter durch den Erfolg seiner Falstaff-Szenen in Heinrich IV. dazu veranlaßt wurde. Da nun aber Heinrich IV. (wenigstens der erste Teil, auf den der zweite unmittelbar gefolgt sein muß) schon im Jahre 1598 bekannt und berühmt war, so ist für das Lustspiel schon aus diesem Grunde dasselbe Jahr als Entstehungszeit anzusetzen. Der Dichter wird das Eisen geschmiedet haben, so lange es noch heiß war. In den Jahren 1599—1600 beherrschten auch

ganz andere, ernstere Interessen die Königin, das Publikum und den Dichter. Shakespeare hat die Stimmung der ausgelassenen Posse in diesem Jahre und später nicht mehr getroffen.

Es lassen sich aber für die unmittelbare chronologische Verbindung dieses Lustspiels mit der Historie von Heinrich IV. noch besondere Argumente anführen.

Das Lustspiel knüpft, wie die Einführung des Friedensrichters Shallow und der Nebenfiguren Pistol und Bardolph zeigt, unmittelbar an Szenen aus dem letzten Akt von Heinrich IV., zweiter Teil, an. Es setzt den dort erwähnten Aufenthalt Falstaffs bei dem Friedensrichter Shallow voraus, als wenn dieser kurz zuvor stattgefunden hätte. Es fehlt auch nicht an charakteristischen wörtlichen Reminiszenzen, die bei Sh. gewöhnlich die enge zeitliche Zusammengehörigkeit zweier Stücke verraten. Sie leiten von den letzten Szenen der Historie in die ersten des Lustspiels hinüber. Der sonst bei Sh. ungewöhnliche Schwur des Friedensrichters Shallow *„by cock and pie“* H IV B V, 1, 1 wird von Page in der ersten Szene des Lustspiels (Wiv. I, 1, 316) wiederholt; die Namen *Scarlet and John* (Robin Hoods Gefährten) H IVB V, 3, 107 kehren Wiv. I, 1, 177 wieder. Von *„pippins“* ist in H IV B V, 3, 2 und Wiv. I, 2, 13 die Rede, sonst nie wieder bei Sh.; der Slang-Ausdruck *„nuthook“* wird H IV B V, 4, 8 und Wiv. I, 1, 171 gebraucht, sonst niemals. Pistol's Bombast: *Let vultures vile seize on his lungs* H IV B V, 3, 145 ist in Wiv. I, 3, 94 wiederholt. Überhaupt ist bemerkenswert, daß eine außergewöhnlich große Zahl seltener Worte, die in dem Lustspiel angewendet werden, sich gerade in den beiden Teilen von H IV wiederfinden: *dissolutely, draff, harvesthome, hue-and-cry, liking, liquor* (vb.), *Michaelmas, cavaleiro, encircle, Ephesian, good-wife, nut-hook, pippin, soldier-like, tester, gelding, omnipotent, atonement, haunch, mechanical* (adj.), *notebook, quean, unseasoned, watchword, erection, traverse;* sämmtlich Wörter, die sonst bei Sh. nur noch einmal, oder überhaupt nicht vorkommen.

So weisen denn mehrere Umstände mit Bestimmtheit darauf hin, daß das Falstaff-Lustspiel den Falstaff-Historien sehr bald folgte.

Vor dem Herbst 1598 aber wird es kaum zur Aufführung gelangt sein, da Francis Meres in seiner im September 1598 erschienenen Schrift diese Komödie, die doch gewiß bald nach der Abfassung aufgeführt und bald nach der ersten Aufführung sehr bekannt wurde, unter den Lustspielen Shakespeares nicht

erwähnt. Somit ergiebt sich denn als wahrscheinliche Abfassungszeit der „Merry Wives" der Herbst 1598.[1]) Da nun aber im Sommer 1598 Ben Jonsons Erstlingslustspiel „Every Man in his Humour" von Sh.'s Truppe aufgeführt wurde, so können wir jetzt auch deutlich einen litterarhistorischen Zusammenhang zwischen Ben Jonson und Sh. konstatieren.

Der jüngere Dichter hat den ältern offenbar ein wenig beeinflußt oder wenigstens angeregt.

Das Falstaff-Lustspiel ist die einzige Komödie Sh.'s, die modern-englisches Leben und modern-englische Charakter-Typen darstellt, was sonst bekanntlich eine Spezialität Ben Jonsons ist; es unterscheidet sich auch darin von allen andern Lustspielen Sh.'s, daß es zum größten Teil in Prosa geschrieben ist, wiederum übereinstimmend mit Jonsons gewöhnlicher Darstellungsweise.

Die Charakterzeichnung des Falstaff in Shakespeares Lustspiel dürfte etwas durch Jonsons Bobadil beeinflußt sein, ebenso wie schon mehrfach bemerkt, die des Junker Spärlich (Slender) durch Jonsons Master Stephen.

Als Komödie der „Humore" kann dies Lustspiel jedenfalls fast mit demselben Recht bezeichnet werden, wie Ben Jonsons „Every Man in his Humour".

Andererseits dürfte in den „Lustigen Weibern" eine Art Persiflage von Ben Jonsons „Humor" nachweisbar sein. Daß Sh. in irgend einem seiner Dramen Ben Jonson satirisch mitgenommen haben muß, geht aus einer zeitgenössischen Anspielung in einem anderen Lustspiel hervor. In letzter Zeit ist die schon viel erörterte Frage wieder aufgetaucht, welches denn eigentlich das „Purgirmittel" (purge) gewesen sei, das Shakespeare nach einer bekannten Äußerung des „Return from Parnassus" IV, 5 seinem Kollegen Ben Jonson verabreicht hat.

Small (Stage-Quarrel p. 139 ff.) glaubte in Sh.'s Schauspiel Troilus and Cressida, und zwar in der Figur des Ajax, diese satirische Anzapfung gefunden zu haben. Obwohl ich nun nicht läugne, daß die Gestalt des Ajax auf Jonson bezogen werden kann (was aber immer nur eine unsichere Vermutung bleiben wird), halte ich es doch für unmöglich, daß dieses Schauspiel Shakespeares an jener Stelle

[1]) Vielleicht ist der Schluß des Lustspiels (Entführung der Anne Page durch Fenton und heimliche Eheschließung) eine Anspielung auf die im August 1598 geschlossene Ehe des Grafen Southampton.

des anonymen Universitäts-Dramas gemeint ist. Denn der „Return from Parnassus“ (Sec. Part), ist, wie sicher nachweisbar, spätestens im Dezember (Weihnachten) 1601 verfaßt (vergl. Lühr, Die drei Cambridger Spiele von Parnass, Kieler Diss. 1900, S. 19). Nehmen wir nun aber selbst an, daß bei einer Aufführung im Januar 1603 noch Stellen eingefügt wurden, so ist es doch unerfindlich, auf welche Weise damals der Verfasser oder Bearbeiter zur Kenntnis von Shakespeares Troilus and Cressida gekommen sein soll.

Die erste Ausgabe dieses Dramas vom Jahre 1609 hebt ja ausdrücklich hervor, daß es noch nie aufgeführt worden sei („never stal'd with the stage“).

Daß Shakespeares Troilus and Cressida schon im Jahre 1601 gedichtet worden sei, ist eine unbewiesene und unbeweisbare Vermutung Smalls, welche durch Stil und Versbau nicht gestützt wird.

Auch wenn Sh.'s Troilus and Cressida mit dem gleichnamigen Stücke identisch sein sollte, welches am 7. Februar 1603 in die Buchhändler-Register eingetragen wurde, so kann der Parnassusdichter dieses Stück in den Jahren 1601—1602 nicht wohl gelesen, und noch weniger bei seinem Publikum ein Verständnis seiner Anspielung, wenn sie sich auf Troilus bezog, vorausgesetzt haben. Anzunehmen, daß sich die Anspielung auf ein ungedrucktes und noch nicht aufgeführtes Stück bezog, daß jene Cambridger Studenten es im Mskr. gelesen, wäre doch allzu gewagt.

Shakespeares Troilus kann also das „Purgirmittel“ nicht enthalten; wir müssen es anderswo suchen; höchstwahrscheinlich in einem der Dramen, die innerhalb der Jahre 1598 bis 1601 nicht nur gedichtet, sondern auch aufgeführt waren.

Der medizinische Ausdruck „purge“ bezieht sich nach damaligem Sprachgebrauch auf das Reinigen des Körpers von überschüssigen Säften oder „Humoren“,[1]) paßt also vorzüglich auf Jonson, der einerseits ein vollsaftiger, cholerischer Mann war, und andererseits die „Humore“ zuerst auf die Bühne gebracht hatte. Wenn wir nun bedenken, daß Jonson auf sein Lustspiel „Every Man in his Humour“ im Jahre 1599 „Every Man out of his Humour“ folgen ließ, ein Stück, in dessen

[1]) Vergl. z. B. Rich. 2, I, 1, 153 „let's purge this choler“, Wint. IV, 4, 790 „to purge melancholy“, Rich. 3, II, 1, 9 „my heart is purged from grudging hate“, Wint. II, 3, 38 „to purge him of that humour“.

Prolog eine ausführliche Definition des Wortes „Humour“ gegeben, und gegen leichtfertige, falsche Anwendung desselben protestiert wird, in welchem aber auch eine spöttische Anspielung auf Shakespeares romantische Komödien insbesondere auf das „Cross-wooing“ (im Sommernachtstraum) vorkommt, so läßt sich die Vermutung kaum unterdrücken, daß die „Purge“ zwischen diese beiden Stücke fällt, daß der Überschuß von „Humour“ gerade durch Shakespeares Spott beseitigt wurde, und daß Jonson, der dadurch „out of humour“ geraten, sich in dem zweiten Stück revanchierte. Im Jahre 1601 klagte Jonson im Poetaster, daß er seit drei Jahren auf der Bühne lächerlich gemacht würde.[1]) Es liegt daher wenigstens sehr nahe, eine satirische Anspielung Shakespeares auf Jonson gerade in dem Lustspiel zu vermuten, welches noch im Jahre 1598 unmittelbar auf „Every Man in his Humour‘ folgte und den Einfluß des jüngern Dichters auf den ältern deutlich verrät: in den „Lustigen Weibern“. Unter den „Humoren“ dieses Stückes dürfte eine Karikatur Jonsons am ersten zu suchen sein.

Und die Karikatur ist so deutlich wie nur möglich. Im Gefolge Falstaffs erscheint hier zuerst eine ganz neue Figur, die in Henry V. weiter agiert: der lakonische Raufbold *Nym* — eine Gestalt, die für die dramatische Handlung vollkommen entbehrlich ist, auch durch Witz und geistreiche Einfälle sich nicht auszeichnet.

Auch in „Henry V.“ spielt Nym mit und tritt hier noch etwas mehr hervor. Er nimmt am französischen Feldzuge teil (wie denn Ben Jonson tatsächlich (1592) den Feldzug in Flandern mitgemacht hatte) und wird schließlich gehängt (eine Strafe, der Jonson im Herbst 1598 nur mit genauer Not entging). Aber nicht in den Schicksalen und äußeren Lebensverhältnissen, sondern vielmehr in der Sprechweise und in dem Auftreten Nyms ist die Satire zu erkennen.

Nym wendet gelegentlich ungewöhnliche lateinische oder französische Wörter wie „solus“, „rendez-vous“ an.

Er spricht stets in kurzen Sätzen, wiederholt gern dieselben Phrasen und erscheint überhaupt als ein geistig etwas schwerfälliger Mensch. Page in den „Lustigen Weibern“ bezeichnet ihn als „a drawling, affecting rogue“.

---

[1]) Poetaster, Apologetical Dialogue:
— — — but sure J am three years
They did provoke me with their petulant styles
On every stage.

Jeder Shakespeare-Kenner denkt aber besonders an die charakteristischen Worte: *„That's the humour of it"*, die Nym beständig im Munde führt. Fast in jeder seiner Reden sowohl in diesem Lustspiel, wie in Henry V. kommt das Wort „humour" mindestens einmal vor.

Wenn wir nun die Abfassungszeit dieser beiden Dramen (1598—99) in Betracht ziehen, und damit die Zeit der ersten Aufführung von Ben Jonsons „Every Man in his Humour" vergleichen, so können wir kaum im Zweifel bleiben, wer hier karikiert ist.[1]) Daß Nym als Raufbold dargestellt ist, entspricht durchaus den Thatsachen. Schon im Herbst 1598 hatte Ben Jonson in einem irregulären Zweikampf einen Gegner, Gabriel Spencer, getötet, wofür er durch Kerkerhaft und Brandmarkung bestraft wurde. Um dieselbe Zeit muß seine erste Streitigkeit mit dem Schriftsteller John Marston fallen, bei welcher es gleichfalls zu Tätlichkeiten gekommen sein soll.

Denn Ben Jonson hat in den Conversations with Drummond (Gifford', Jonson III, 483) erzählt, daß er Marston schlug und ihm seine Pistole nahm („beat him and took his pistol from him"). Die Veranlassung des Streites war, wie es scheint, daß Marston in seiner satirischen Schrift „Scourge of Villainy", welche im Jahre 1598 erschien, oder in einem Drama Ben Jonson lächerlich gemacht hatte (vergl. Aronstein E. St. XX, 390, Penniman, War of the Theatres, p. 6 ff., Herford, Life of Ben Jonson, Dict. of National Biography). Spätestens wäre dieser Streit in das Jahr 1599 (August) zu setzen (Small, Stage-Quarrel, p. 127). Aus der obigen Bemerkung Ben Jonsons scheint hervorzugehen, daß Marston damals eine Pistole als Waffe bei sich trug. Es bedarf nun keines besonderen Scharfsinns mehr, um zu erraten, wen Shakespeare als „Pistol" karikiert hat. Und in der Tat ist das Urbild des Pistol, wie ich nachträglich ersehe, schon vor geraumer Zeit entdeckt worden. In der geistreichen Einleitung zu seiner Ausgabe von „The Poems of Shakespeare" (London 1898) hat George Wyndham schon ausgesprochen (p. LXVIII): „Of all Shakespeare's characters, Pistol is the one in which critics have especially scented a personal attack; and some have thought

[1]) Der Name „Nym" könnte eine scherzhafte Umdrehung der letzten Silbe von Jonsons Vornamen sein, daneben aber auch auf litterarischen Diebstahl sich beziehen (besonders in Jonsons Lustspiel „The Case is altered").



that Marlowe was the victim. But Marlowe never wrote as Pistol is made to speak; whilst Marston generally, and particularly in the Satire (Scourge VI) to which I have already alluded, writes in the very lingo of the Ancient. Urging that his nasty *Pigmalion* was in truth but a reproach upon *Venus and Adonis*, he says, and the accent is familiar: —

„Think'st thou that genius that attends my soul,
And guides my fist[1]) to scourge magnificos,
Will deign my mind be rank'd in Paphian shows?"

Indeed, when we remember the „wit combats" at the Mermaid — — — —, and Jonson's anecdote that he had once „beaten Marston and taken his *Pistol* from him", it is pleasant to imagine that the name of Shakespeares scurrilous puff was the nickname of Jonsons shifty ally."

Damit ist offenbar das Richtige getroffen.

Es ist nur nötig, sich die erste Szene des zweiten Akts in Henry V. zu vergegenwärtigen. Da sind die beiden unzertrennlichen Raufbolde Nym und Pistol aneinander geraten und Pistol bramarbasiert drohend:

— — and Pistol's cock is up,
And flashing fire will follow

und Nym antwortet:

I am not Barbason; you cannot conjure me, I have an humour to knock you indifferently well. If you grow foul with me, Pistol, I will scour you with my rapier — — — —

Pistol spricht bekanntlich auch in Prosa-Szenen fast stets in bombastischen Blankversen, die mit absonderlichen, hochtrabenden, forciert gebildeten, möglichst widerwärtigen, zum Teil auch ausländischen Wörtern gespickt sind — eine meisterhafte Karikatur von Marstons Stil (vergl. Engl. Stud. XXI, 40), die genau zu dem Urteil paßt, welches z. B. in dem Lustspiel „Return from Parnassus" über Marston gefällt wird (edd. Macray p. 86).

Wenn Marston z. B. in der Scourge of Villainy" schreibt

Prometheus — — —
Is ding'd to hell, and vulture eats his heart

---

1) Der sonst wenig übliche Ausdruck „fist" ist auch ein Lieblingswort Pistols: „give me thy fist, thy fore-foot to me give", H. 5 II, 1, 71; „of parents good, of fist most valiant", H. 5 IV, 1, 46.



so erscheint es als gute Persiflage, daß Sh. seinen Pistol bramarbasieren läßt (Henry IV, B, V, 3, 146):

Let vultures vile seize on his lungs also!

oder:

Let vultures gripe thy guts (MWives I, 3, 94).

Ganz in Marstons Stil sind ferner Wörter wie *froth and scum*, *fracted*, *corroborate*, *condole*, *egregious*, *dirty*, *nasty*, *dunghill*, *dunghill curs*, die Pistol herausdonnert (vergl. Small, Stage-Quarrel p. 41). Ganz besonders Marstonisch klingt Pistols Fluch „*a foutra*" (H 4 B V, 3, 103, 120), der sich nirgend sonst bei Sh. findet. Vgl. z. B. Marstons What you will II, 1, 134:

A foutra for thy hand, thy heart, thy brain!

Gleiches gilt von „*helter-skelter*" *(and helter-skelter have I rode to thee* Henry 4 B V, 3, 98): vergl. z. B. Antonio and Mellida II Part, IV, 3:

„I'le conquer Rome
Pop out the light of bright religion
And then, helter skelter, all cocksure — — —"

Jedenfalls ist die Figur des Pistol eine mindestens ebenso gute Karikatur auf Marston, als Ben Jonsons Crispinus im Lustspiel „The Poetaster"[1]) (Small, Stage-Quarrel p. 40).

Nun gehören Pistol und Nym nicht zur ursprünglichen Gefolgschaft Falstaffs, sie treten erst in den Dramen auf, die etwa 1598 verfaßt sind (in Szenen, die vielleicht nachträglich eingeschoben sind): Pistol zuerst im II. Teil von Heinrich IV. Nym zuerst in den Lustigen Weibern von Windsor. Die Zeit entspricht genau der des wirklichen Auftretens von Marston und Jonson. Beide wurden erst im Jahre 1598 dem großen Publikum bekannt, gelangten dann aber auch mit einem Schlage zu einer gewissen Berühmtheit, so daß schon Fr. Meres in seiner Palladis Tamia (Herbst 1598) beide rühmend erwähnt. Marston wurde als Schriftsteller noch etwas früher bekannt, als Ben Jonson, denn des ersteren Satiren wurden schon im Frühjahr 1598 gedruckt, während Ben Jonsons erstes durchschlagendes Lustspiel erst im Sommer 1598 zur Aufführung gelangte.

---

[1]) Vergl. die Charakteristik des Crispinus im Poetast. III, 1, 310:
„he pens high, lofty, in a new stalking strain,
bigger than half the rhymers in the town again;
he was born to fill thy mouth, Minotaurus, he was;
he will teach thee to tear and rend."



Während nun Shakespeares Spott Nym-Jonson gegenüber noch ziemlich harmlos ist (wenigstens nach den Anschauungen jener Zeit), haben wir in der Figur des Pistol allerdings bitterböse Satire, die auch leicht erklärlich ist. Denn in Marstons Erstlingsdichtung „The Metamorphosis of Pygmalions Image" hatte dieser junge Schriftsteller Sh.'s Venus and Adonis nachgeahmt,[1]) darauf aber versucht, die Nachahmung als Persiflage hinzustellen (Scourge of Villainy, Sat. VI.). Aus dieser Stellungnahme geht schon hervor, daß Marston, obwohl ein Nachahmer Sh.'s, ihm doch bewußt Opposition machte. In der Tat gehören Marstons Erstlingsdramen vielmehr einer anderen Schule und Richtung an: derjenigen der älteren Dramatiker: Kyd, Marlowe, Peele. Wie diese, ist Marston ein Schüler Senecas. Marstons Bombast ist eine Weiterbildung von Marlowes Stil; in seinen Erstlingsdramen ist der jüngere Dichter außerdem stark von Kyds Spanischer Tragödie, vielleicht auch vom Urhamlet beeinflußt (vergl. ESt. XXI, 35). Die Vorliebe für düstere, schaurige Naturbilder und für wilde Verwünschungen erinnert an Stellen aus Peeles Battle of Alcazar (z. B. Dyce II, 106), ebenso gewisse bei Marston (wie bei Peele) beliebte Worte wie „habiliments", „Rhamnusia" (Small a. a. O. S. 70, vergl. Peele, Dyce I, 341, II, 100). Dazu stimmt, daß Pistol mit Vorliebe Stellen aus älteren Dramen (besonders von Marlowe und Peele, aber auch Kyd) zitiert oder parodiert, z. B. in Henry IV, B, II, 4 (aus Tamerlan, Peeles Battle of Alcazar und aus dem verlorenen Drama Peeles von der schönen Griechin Irene), in Henry IV, B V, 5 (aus Span. Trag. III, 16, I). Marston ist in erster Linie Satiriker, der sich für berechtigt hält, die Torheiten und Schwächen der Menschen hochfahrend zu geißeln. Dem entspricht bei Pistol die Virtuosität im Schimpfen: Doll Tearsheet nennt ihn „the foul-mouthed'st rogue in England" (Henry IV. B, II, 4), die Wirtin bezeichnet ihn als „swaggerer" (Renommist); Falstaff nennt ihn beschwichtigend „a tame cheater" (was sich vielleicht auf den litterarischen Betrug mit „Pygmalions Image" bezieht). In Henry V. (IV, 4) wird er von seinem Schildknappen als „brüllender Teufel im alten Spiel" (this roaring devil i' the old play) charakterisiert, und das Sprüchwort hinzugefügt: Das leere Gefäß gibt den stärksten Schall.

---

[1]) Sh. hat auf „Pygmalion's image" in Meas. III, 2, 48 angespielt.

Ein Spitzbube ist Pistol ebenso wie Nym. Sh. konnte sich ja mit Recht über Marstons litterarischen Diebstahl (in Pygmalions Image) beklagen. Indessen darf natürlich nicht alles, was über Pistol oder Nym gesagt ist, auf Marston oder Jonson bezogen werden. Es kam Sh. offenbar nur auf ein paar Charakterköpfe an, die dem Londoner Publikum bekannt genug waren, um sofort erkannt zu werden.

Da nun die Urbilder von Falstaffs Gefolgsleuten Nym und Pistol in den Londoner Schriftstellerkreisen gefunden worden sind, so liegt es sehr nahe, auch das Urbild Falstaffs vielmehr in der Londoner Bohême als in der Aristokratie zu suchen. Aristokratisches hat der dicke Ritter ja gar nichts an sich, weder im guten, noch im schlechten Sinne. Er erscheint vielmehr als echter Cockney und Großstadtbummler; auch als ein vollendeter Schauspieler, der in König Cambyses' Ader, in euphuistischem Modestil und im Predigerton sprechen kann. Er ist nicht nur als Witzbold, sondern als ein hochbegabter, geistig bedeutender Mensch, ja man kann sagen als ein Genie dargestellt. Aber ein verbummeltes, verkommenes Genie.

Unter den Schriftstellern des elisabethanischen Zeitalters gab es gewiß manche, auf die das Charakterbild ungefähr paßte. Aber um die Zeit, als Sh. den ersten Teil von Heinrich IV. dichtete (etwa 1596), lebte nur ein Dichter, der das Urbild des Falstaff gewesen sein kann. Elze und Brandes haben an den biedern, wohlbeleibten Henry Chettle gedacht, der indessen geistig viel zu unbedeutend und im Charakter viel zu bürgerlich-ehrbar war, um als Falstaffs Vorbild gelten zu können. Sh. hat hier offenbar einen viel interessanteren Charakterkopf gezeichnet, den des hochbegabten, aber damals schon beinahe verkommenen George Peele, des Nestors der englischen Tragödiendichter.

Leider wissen wir über Peeles Persönlichkeit und seinen Lebenswandel aus ganz zuverlässigen Quellen nicht viel. Er selbst lamentiert in seinen Gedichten öfters über Sorgen und Armut und über das Elend des Schriftstellerlebens — eine in jener Zeit, wie auch sonst, sehr gewöhnliche Klage.

Aus der bekannten Stelle von Greene's Groatsworth of Wit, die sich auf Peele bezieht, geht indessen hervor, daß das Schriftstellerelend Peele's zum Teil selbstverschuldet war. Denn Greene warnt dort seinen Freund und Kollegen ebenso wie Marlowe und Nash vor Trunksucht, Unzucht und anderen

Lastern.[1]) Der gelehrte Francis Meres verglich (1598) Peele mit Anakreon. Da dieser Vergleich sich auf Peele's Dichtungen nicht beziehen kann (denn es ist von ihm kein einziges Gedicht in anakreontischem Stil bekannt geworden), so dürfte Peele dadurch als Zecher charakterisiert sein.

Ein ausgeführtes Charakterbild des Dichters liefern die anonym erschienenen „Merry Jests of George Peele", welche im Jahre 1605, etwa acht Jahre nach Peeles Tode zuerst im Stationers Register verzeichnet, und jedenfalls 1607 veröffentlicht sind. Leider ist diese Anekdotensammlung eine wenig zuverlässige Grundlage für Peele's Biographie. Manche Litterarhistoriker erklären sie sogar für eine lügenhafte Schmähschrift.

Allerdings ist das Lebensbild des Dichters, wie es dort entworfen wird, ein so unwürdiges, daß wir gern dieser Ansicht zustimmen möchten. Und gewiß ist auch vieles von diesen Anekdoten einfach erfunden oder von anderen Personen auf Peele übertragen worden. Aber andererseits dürfen wir der Schrift bedauerlicher Weise nicht alle Glaubwürdigkeit absprechen.

Zunächst ist zu bedenken, daß der Verfasser, wer es auch gewesen, jedenfalls ein Zeitgenosse Peeles war und daß er ihn, wie aus manchen Stellen hervorgeht, persönlich gekannt hat. Manches in den Jests macht einen durchaus glaubwürdigen Eindruck, besonders wegen der Fülle realistischen Details und wegen der Lokalkolorits.

Wären die Jests rein erfunden, so wäre die verhältnismäßige Witzlosigkeit und Pointenarmut zu verwundern. Viel Phantasie ist offenbar nicht aufgeboten. Nun schrieb aber der Verfasser der Jests ja für ein Publikum, welches diesen stadtbekannten Dichter noch am Leben gesehen und berief sich zuweilen auf lebende Personen als Zeugen. Wahrscheinlich lebten auch noch Angehörige, jedenfalls mehrere frühere Freunde und Gönner Peeles. Unter diesen Umständen wären direkte Verläumdungen doch etwas gefährlich gewesen. Aber

[1]) „Let me heartily intreat you to be warned by my harmes. Delight not (as I have done) in irreligious oaths, for from the blasphemers house a curse shall not depart: Despise drunkennes, which wasteth the wit, and maketh men all equal unto beasts: Flie lust, as the deathsman of the soule, and defile not the temple of the Holy Ghost. Abhor those epicures, whose loose life hath made religion loathsome to your eares; and when they sooth you with termes of mastership, remember Robert Greene, whom they have often so flattered, perishes now for want of comfort."

die Schrift macht durchaus nicht den Eindruck eines bösartigen Pasquills: die Gaunerstreiche Peeles werden mit offenbarem Behagen erzählt, auch seine guten Seiten, z. B. die mitleidige Unterstützung eines armen Freundes, werden hervorgehoben; die widerwärtige Krankheit, an der er notorisch starb, wird gar nicht erwähnt. Ferner muß betont werden, daß überall da, wo die Angaben der „Merry Jests" sich mit Hülfe anderer biographischer Quellen kontrollieren lassen, sie durchaus bestätigt werden. So ist es z. B. zutreffend, daß Peele in Oxford studiert hatte, daß er Master of Arts war, daß er verheiratet und Familienvater war, daß er gelegentlich nach Oxford reiste, daß er seine älteste Tochter ausschickte, um Geld zu erbetteln oder zu ergaunern, daß er ein angesehener Dichter und eine Zeit lang Leiter der Maskenspiele in London war; daß er ein (nicht erhaltenes) Drama von Mahomet und der schönen Irene verfaßt und ein Drama aus dem Griechischen übersetzt hatte (eine Iphigenie des Euripides). Über seine Geldverlegenheiten hat Peele selbst in Gedichten und Briefen an seine Gönner öfters geklagt.

Manches in den Merry Jests wird noch durch das anonyme Drama The Puritan or the Widow of Watling Street (1607) bestätigt, in welchem der Name des Helden, George Pyeboard, ein sehr durchsichtiges Pseudonym für George Peele ist (peel = pie-board).

Unter diesen Umständen kann bei dem Verfasser der Jests nicht wohl absichtliche Fälschung der Tatsachen, auch nicht eine unabsichtliche, durch Unkenntnis veranlaßte Entstellung angenommen werden. Entweder die „Merry Jests" beruhen einfach auf Klatsch und Mythenbildung — dann haben sie, bei dem offenbaren Streben des Verfassers, die Wahrheit zu erzählen und in anbetracht der geringen seit dem Tode Peeles verflossenen Zeit, jedenfalls einen gewissen historischen Kern; oder, was mir wahrscheinlicher dünkt, sie sind auf Aufschneidereien Peeles zurückzuführen — dann sind sie für die Denkweise und den Charakter des Urhebers bezeichnend. In jedem Falle aber gewinnen wir daraus einen gewissen Anhalt für die Beurteilung von Peeles Charakter. Sowohl seine Bekannten, wie er selbst, werden wahrscheinlich seine Sinnesart im wesentlichen richtig aufgefaßt und dargestellt haben.

Sicher aber ist in den „Merry Jests" die Auffassung wiedergegeben, welche Zeitgenossen von Peeles Charakter hatten — sonst wäre dieses Charakterbild nicht als George

Pyeboard auf die Bühne gekommen. Darauf nur kommt es hier an.

In den „Merry Jests“ nun wird Peele als ein Säufer und Schlemmer hingestellt, der gern Sherry (Sekt) mit Zucker trank und gern Kapaunen und Austern aß. Obwohl verheiratet, soll er doch noch mit Straßendirnen verkehrt haben. Beständig in Not, öfters in Gefahr wegen Schulden verhaftet zu werden, soll er unerschöpflich in schlauen Einfällen gewesen sein, durch die er sich aus der Schlinge zog und sich Geld verschaffte. Er wird als ein arger Schwindler und Aufschneider dargestellt, der sogar vor Diebstählen gelegentlich nicht zurückschreckte, der aber durch Witz und Humor, Jovialität und eine gewisse Bonhommie nicht nur Interesse, sondern auch Sympathie erweckte. Der Schauplatz seiner Taten ist meist irgend ein Wirtshaus in oder bei London. Wiederholt erscheint er in Gesellschaft von drei bis vier Zechbrüdern, die sich gelegentlich als seine Diener ausgeben. Die vier Gesellen unternehmen einmal eine Kunstreise nach Brentford (Brainford) (einem Ort zwischen London und Windsor) und kehren in einem Wirtshaus ein, wo Peele die Rolle eines behäbigen Friedensrichters spielt. Diese angenommene Maske[1]) läßt auf eine stattliche, würdevolle Erscheinung und auf ein gewisses Embonpoint schließen. Daß diese Geschichte wenigstens, die auf eine gewöhnliche Zechprellerei hinausläuft, einen tatsächlichen Kern hat, geht daraus hervor, daß ein darin erwähnter Umstand — daß die Genossen Peeles eines Abends bei einem Dorfschmied in Brentford Unterkunft finden — durch die Einleitung von Peeles Posse: „The Old Wives Tale“ bestätigt wird.

Hier haben wir also das vielleicht etwas outrierte und karikierte, aber im wesentlichen gewiß zutreffende Charakterbild einer zeitgenössischen historischen Person, welches mit dem von Sh. neugeschaffenen Charakter Falstaffs auffallend übereinstimmt.

Daß diese Übereinstimmung nicht etwa Zufall ist, geht aus folgendem Zusammentreffen hervor: Peele, der am Anfang des Jahres 1596 jedenfalls noch am Leben war (da im Januar dieses Jahres der bekannte Bettelbrief an Lord Burleigh verfaßt ist),

---

[1]) Vergl. As you like it II, 7, 153:
„And then the justice,
In fair round belly, with good capon lined.“ — —

muß um 1597 gestorben sein; denn im Herbst 1598 erwähnte Fr. Meres in der „Palladis Tamia", daß George Peele an der Lustseuche gestorben sei.[1]) In demselben Jahre (1598) aber ist jedenfalls der Epilog zu Henry IV. B verfaßt, in welchem der Tod Falstaffs, und zwar der Tod infolge der Lustseuche (an einer Schwitzkur) angekündigt wird („where, for anything I know, Falstaff shall die of a sweat").[2])

Freilich schilderte Sh. in den „Lustigen Weibern" Falstaff als lebend, nachdem Peele gestorben war. Aber das ist natürlich kein Grund gegen die Zurückführung der Falstaff-Figur auf dieses Urbild. Denn der Dichter mußte ja nach dem Wunsch der Königin diese Figur noch einmal auf die Bühne bringen. Es ist übrigens allgemein aufgefallen, daß hier dieser Charakter nicht mehr dieselbe Verve und Lebensfrische hat, wie in Heinrich IV. Mit gutem Grunde hat gewiß der Dichter seinen ursprünglichen Plan, Falstaff in Heinrich V. noch einmal auftreten zu lassen, dahin abgeändert, daß nur noch sein Tod berichtet wird.

Daß Sh. Peele kannte, dürfen wir mit Sicherheit annehmen. Die beiden Schauspieldichter (Peele soll auch vorübergehend Schauspieler gewesen sein), lebten ja etwa zehn Jahre lang in derselben Stadt London, die damals noch keine eigentliche Großstadt war, und zwar wahrscheinlich in nächster Nachbarschaft von einander, wenn die Angabe der „Jests" richtig ist, daß Peele in Bankside (südlich der Themse), gegenüber von Blackfriars, wohnte. Gerade dort, in der Nähe des Bärenzwingers von Southwark (und der Theater) war auch Sh.s Wohnung um 1596 zu finden (S. Lee, A Life of W. Sh., p. 38). Peele war natürlich darauf angewiesen, gute Beziehungen zu den Schauspielern, die seine Stücke aufführten, zu unterhalten; Greene mahnte ihn bekanntlich, diese Beziehungen abzubrechen.

Der jüngere Dichter hat in seinen Lehrjahren den älteren Dramatiker bewundert, oder wenigstens hochgeschätzt, wie aus mannigfachen Reminiszenzen an Peeles Dichtungen hervorgeht, die sich in Sh.'s Dramen finden (vergl. z. B. die Nachweise in meinem Buche Sh. Lehrjahre S. 45, 46, 47, 74, 186 und besonders den Artikel von Crawford, Sh.-Jahrb. XXXVI, 114 ff.).

---

[1]) — — — „as Anacreon died by the pot, so George Peele by the pox."

[2]) Auf diese Krankheit Falstaffs (the pox) ist schon an einer früheren Stelle: H. 4 B I, 2, 258, 273 angespielt worden.

Den dort angeführten Reminiszenzen seien noch einige hinzugefügt: Da Crawford nachgewiesen, daß Sh. Peeles Gedicht „Honour of the Garter“ (1593) genau kannte, als er sein Drama „Titus Andronicus“, wahrscheinlich am Ende des Jahres 1593, einer teilweisen Umarbeitung unterzog, so sind gewiß auch die folgenden Ähnlichkeiten in Gedanken und im Ausdruck nicht zufällig:

Honour of the Garter:

> Your names are in this register of Fame,
> Written in leaves and characters of gold;
> So live, as with a many moe you may,
> Survive and triumph in eternity,
> Out of Oblivion's reach, or Envy's shot
> — — — Here virtue doth outlive the arrest of death,
> For dead is Bedford, virtuous and renown'd
> For arms, for honour and religious love,
> And yet alive his name in Fame's records — — —.
>
> (Dyce, Peeles Works II, 236, 141.)

Loves Labours Lost I, 1:

> Let Fame, that all hunt after in their lives,
> Live register'd upon our brazen tombs,
> And then grace us in the disgrace of Death,
> When, spite of cormorant devouring Time,
> The endeavour of this present breath may buy
> That honour, which shall bate his scythe's keen edge,
> And make us heirs of all eternity.

Wenn hier, was doch einigermaßen wahrscheinlich, eine Reminiszenz vorliegt, so haben wir einen weiteren Anhalt für die Datierung von Loves Labours Lost. Das Lustspiel müßte dann etwa im Herbst 1593 gedichtet oder wenigstens überarbeitet worden sein, was genau mit der von mir schon früher wahrscheinlich gemachten Annahme (Sh.'s Lehrjahre 205) übereinstimmt.

Die satirischen Seitenhiebe, welche Biron-Shakespeare gegen unfruchtbare Gelehrsamkeit, insbesondere Philosophie und Astronomie führt, würden dann auch eine interessante Pointe erhalten.

Peele hatte im Prolog zu diesem Gedicht, welches dem gelehrten, der Philosophie, Mathematik und Astronomie beflissenen Grafen Northumberland gewidmet war, die Wissenschaft gefeiert und das Elend ihrer Jünger, zu denen er sich als Magister Artium ebenfalls zählte, in kläglichen Worten geschildert.

In Richard II. (I, 3, 28) scheint mir der Vers:

Thus plated in habiliments of war

eine Nachahmung Peelescher Phraseologie zu sein, vgl. Honour of the Garter (Dyce II, 232):

Rich in habiliments of peace and war.

Ferner dürfte in den Eingangsversen von Henry IV. A eine Peele-Reminiszenz vorliegen:

So shaken as we are — — —
Find we a time for frighted peace to pant
And breathe short-winded accents of new broils.

Vergl. Battle of Alcazar (Dyce II, 101):

After this fight happy and fortunate
— — — Here find we time to breathe — — —

(in derselben Rede, die auch im Eingangsmonolog von Richard III. nachgeahmt ist).

Es läßt sich überhaupt beobachten, daß Sh. zur Zeit der Abfassung der Historien von Heinrich IV. noch stark unter dem Banne von Peeles Dramen stand. Pistols Peele-Citate sind bekannt und schon erwähnt. Die Phantastereien des Wallisers Glendower (H. 4 A III, 1), welche von Sh. erfunden zu sein scheinen, beruhen zum Teil offenbar auf analogen schwindelhaften Prophezeiungen des wallisischen Harfners in Peeles Edward I.:

H. 4 A III, 1, 36:

Give me leave
To tell you once again that at my birth
The front of heaven was full of fiery shapes,
The goats ran from the mountains, and the herds
Were strangely clamorous to the frighted fields.

Edw. I (Dyce, Works I, 98):

When — — — a herd of goats leave their pasture to be clothed in silver, then shall Brute be born anew.

Das welsche Lied der Lady Percy in derselben Szene ist wohl auch nach dem Muster eines „Welsh Song“ der Dirne Guenthian in der entsprechenden Szene des Edward I. (a. a. O. p. 104) eingelegt.

Im Übrigen dürfte Guenthian auch Vorbild für Doll Tearsheet gewesen sein; die Szene, in welcher der „lustige“, witzige Schlemmer, der Franziskanermönch Hugh ap David beim Kosen mit Guenthian von Lluellen, dem Prinzen von Wales überrascht wird (a. a. O. p. 92), erinnert an eine analoge Situation in H. 4 B (II, 4); die dort vorkommende obscöne Anspielung auf den „cant term mutton“ (H. 4 B II, 4, 376) findet sich auch schon in jener Szene des Edward I. (a. a. O. p. 93), ebenso

der übereinstimmend angewandte Ausdruck „morsel" (H. 4 B II, 4, 396, vergl. a. a. O. p. 93). Auch bei den Straßenraubszenen in H. 4 A dürfen wir Reminiszenzen an ähnliche aus Peeles Edward I. (a. a. O. p. 156) vermuten.

Daß Prinz Heinz den Führer der Rebellen, den Heißsporn Percy, im Zweikampf überwindet, ist, wie bekannt, ein von Sh. erfundener Zug; in Edward I. besiegt der Titelheld ebenfalls im Zweikampf den Rebellenführer Lluellen.

Auch die Ähnlichkeiten mit dem wahrscheinlich von Peele herrührenden Drama „Locrine" sind bedeutsam. Denn dort kommt eine Figur vor (Strumbo), die lebhaft an Sh.'s Falstaff erinnert.

Andererseits läßt sich nun deutlich erkennen, daß Peele auch Sh.'s Dichtungen mit Interesse verfolgte — ein Interesse, welches um so begreiflicher ist, da die beiden Dichter sich gleichzeitig um die Gunst des jungen Grafen Southampton bewarben. Bald nach der Veröffentlichung von Sh.'s „Venus und Adonis" muß Peele sein Gedicht „The Praise of Chastity" verfaßt haben, welches in der Sammlung The Phoenix Nest noch im selben Jahre (1593) gedruckt wurde. Hier wird mit deutlichem Tadel auf lüsterne Darstellungen im Stil von Venus und Adonis, durch welche die Phantasie gereizt wird, angespielt:

Who hath beheld fair Venus in her pride
Of nakedness, all alabaster white
In ivory bed, strait laid by Mars his side,
And hath not been enchanted with the sight;
To wish to dally, and to offer game,
To toy (Dyce: coy), to court, et caetera to do;
(Forgive me, Chastness, if in terms of shame,
To thy renown, I paint what longs thereto.)
Who hath not liv'd and yet hath seen, I say,
That might offend chaste hearers to endure?
Who hath been haled on to touch and play,
And yet not stoopt to pleasure's wanton lure.

(Dyce I, 251.)

Die Annahme der Anspielung wird durch wörtliche Anklänge gestützt. Venus sagt bei Shakespeare (Ven. 397):

Who sees his true-love in her naked bed,
Teaching the sheets a whiter hue than white,
But, when his glutton eye so full hath fed,
His other agents aim at like delight.

Ferner (V. 106):

(Mars) for my sake hath learn'd to sport and dance,
To toy, to wanton, dally, smile, and jest.

V. 363:

— — — ivory in an alabaster band.



Sh. scheint von dieser sittenrichterlichen Lektion, die ja im Munde George Peeles komisch wirken mußte, Notiz genommen und in den „Lustigen Weibern von Windsor“ darüber quittiert zu haben.

Auch Falstaff ist ja in seinen Worten ein sehr sittenstrenger Mann, wie Frau Ford sagt (Wiv. II, 1, 58):

> (he) praised women's modesty; and gave such orderly and well-behaved reproof to all uncomeliness, that I would have sworn his disposition would have gone to the truth of his words; but they do no more adhere and keep place together than the Hundredth Psalm to the tune of „Green Sleeves“.

Am Schluß des Lustspiels aber ist seine wahre Gesinnung erkannt und die imitierten Elfen brennen und zwacken den minnegierigen alten Ritter, indem sie dazu die Verse singen (Wiv. V, 5, 97):

> Fie on sinful fantasy
> Fie on lust and luxury
> Lust is but a bloody fire
> Kindled with unchaste desire,
> Fed in heart, whose flames aspire
> As thoughts do blow them higher and higher.

Das scheint eine satirische Reminiszenz an Peeles Worte (in „The Praise of Chastity“) darzustellen:

> — — — Behold in person of this Hercules,
> It liketh me to figure Chastity;
> His labour like that foul unclean Desire
> That under guide of tickling fantasy
> Would mar the mind through pleasure's scorching fire.
> (Dyce II, 250.)

Peele vergleicht in demselben Gedicht die Keuschheit mit „Sol“ unter den 7 Planeten (a. a. O. 248), welcher als höchste Macht schädliche Feuer auslöscht.

Auch dies eigentümliche Bild scheint in Sh.'s Phantasie haften geblieben zu sein:

Troil. I, 3, 89:

> And therefore is the glorious planet Sol
> In noble eminence enthroned and sphered
> Amidst the other; whose medicinable eye
> Corrects the ill aspects of planets evil.

Aus allen diesen Reminiszenzen ist zu ersehen, daß Sh. um die Zeit, als er die beiden Historien von Heinrich IV. und das Lustspiel von den Lustigen Weibern dichtete, ja auch später sich in seiner Phantasie angelegentlich mit Dichtungen Peeles beschäftigte. Daraus erklärt sich nun durch eine natürliche Ideenassoziation, daß der Zechkumpan John Oldcastle

des alten Stückes von Heinrich V. (Famous Victories of Harry V) in Sh.'s Umarbeitung zunächst dramatischen Figuren, die in Stücken Peeles vorkamen, dann aber diesem alten Zechkumpan selbst ähnlich gestaltet wurde.

Daß die anfängliche Bewunderung Sh.'s für den älteren Dramatiker allmählich in Mißachtung, ja sogar in eine gewisse Animosität überging, ist unter den Umständen erklärlich genug, besonders da Peele Sh.'s Rival in der Gunst des Grafen Southampton war. Dieser Stimmungsumschlag macht sich auch in der Zeichnung des Falstaff-Charakters bemerklich.

Nun hat Graf Southampton wahrscheinlich auch Züge für den Charakter des Prinzen Heinz geliefert; auch der junge Graf ermannte sich im Jahre 1597 nach jugendlich ausgelassenem Leben zu tapferen Taten, auch er war ein ausgezeichneter Reiter (vergl. H. 4 A IV, 1, 106) und ein tapferer Krieger.

Hat Graf Southampton etwa auch gelegentlich an den Kneipereien der Dichter und Schauspieler in Londoner Tavernen teilgenommen, wie es sein Waffengenosse Sir Walter Raleigh notorisch tat? Jedenfalls dürfen wir — mutatis mutandis — das Verhältnis Peeles zu dem jungen Grafen mit Falstaffs Verhältnis zum Prinzen Heinz vergleichen; es ergiebt sich dann ganz ungezwungen auch die Parallele, welche den Vertrauten des Prinzen, Poins, mit Shakespeare selbst gleichsetzt. Falstaff ist eifersüchtig auf Poins (H. 4, B, II, 2; II, 4, 263); er will der einzige sein, der die Gunst des Prinzen genießt.

Peele hat noch in seinem Gedicht „Anglorum Feriae“ (November 1595) dem Grafen Southampton gehuldigt, aber wie es scheint, nicht mit viel Erfolg. Denn es ist kein Gedicht Peeles erhalten, welches mit einer Widmung an diesen Mäcenas versehen wäre. In seiner bittersten Not wandte sich der Dichter einige Wochen später an den greisen Lord Burleigh, mit dessen Familie er schon früher bekannt gewesen sein muß.

Sh. hat nun in der Figur des Falstaff offenbar keine litterarische Satire beabsichtigt, sondern nur den Charakter und das Gebahren einer bestimmten zeitgenössischen Persönlichkeit schildern wollen. Aber es ist bemerkenswert, daß Falstaffs Reden nicht nur viel Geist und Witz, sondern auch litterarische Interessen verraten, und zwar solche, die auch Peele gehabt haben muß.

Peele war bekanntlich ein sehr versatiles Talent. Er begann als Nachahmer Lylys (Arraignment of Paris), schrieb dann Dramen im bombastischen Stil Marlowes (Battle of Alcazar,

Edward I.) und gegen den Schluß seiner Laufbahn ein biblisches Schauspiel, voll von alttestamentarischem Pathos und reuigen, moralisierenden Betrachtungen. Auch in anderen Dichtungen, z. B. in „Anglorum Feriae“ oder in „The Homour of the Garter“ liebt er biblische Anspielungen. Dem entsprechend versteht auch Falstaff sehr verschiedene Töne anzuschlagen. Er spricht zuweilen euphuistisch im Stil Lylys, dann wieder hochtrabend in „König Cambyses' Ader“, am liebsten aber spickt er seine Reden mit salbungsvollen Anspielungen auf das alte und neue Testament und moralisierenden Reflexionen.

Bemerkenswert ist namentlich die fernliegende Anspielung auf Achitophel, den bösen Ratgeber Absalons (Henry IV., B, I, 2), da diese Figur in Peeles Drama von „David und Bethsabe“ vorkommt. Falstaff wendet auch denselben (allerdings sprichwörtlichen) Vergleich: „so arm wie Hiob“ auf sich an (H. 4, B, I, 2), der in den „Jests“ in Bezug auf Peele gebraucht wird. Daß Falstaff ähnliche klassische Anspielungen liebt wie Peele, daß er ebenfalls gern Verse aus Volksballaden zitiert, daß er eine übereinstimmende Vorliebe für Wortspiele hat, sei erwähnt, aber nicht besonders hervorgehoben, da diese Ähnlichkeiten nicht sehr charakteristisch sind.

Auffallender ist es schon, daß Falstaff mit medizinischen Kenntnissen prunkt (H. 4, B, I, 2); denn in einem der „Jests“ wird erzählt, daß Peele sich gelegentlich auch auf Kurpfuscherei verlegt hätte.

Besonders merkwürdig ist es aber, daß wir in Falstaffs pathetischen Reden einer ganz charakteristischen Stilmanier Peeles wiederholt begegnen: der mehrfachen emphatischen Wiederholung gewisser Stichworte z. B.:

> F l y, King of Fesse, King of Moroccus 'f l y,
> F l y with thy friends, emperor of Barbary,
> O, f l y the sword and fury of the foe.
>
> Battle of Alcazar (Dyce II, 9.)

> — — — those careful d a y s,
> D a y s full of danger, happy d a y s withal,
> D a y s of her preservation and defence,
> Behold the happiest d a y, the h o l i d a y
> — — — the d a y of joy, the d a y of jollity etc.
>
> Anglorum Feriae (Dyce, III, 175).

> But wherefore then hast thou determined
> So hard a part against the righteous tribes,
> To follow and pursue the b a n i s h e d,
> When as to God alone belongs revenge?

Assuredly thou say'st against thyself;
Therefore call home again the banished;
Call home the banished that he may live,
And raise to thee some fruit in Israel.

David and Bethsabe (Dyce II, 42).

Stand, traitor, stand, ambitious Englishman.
Proud Stukeley, stand, and stir not ere thou die!

Battle of Alcazar (Dyce II, 140).

There Absalon, my brother Absalon
Sweet Absalon shall hear his sister mourn.

David and Bethsabe (Dyce II, 19).

But Absalon, the beauty of my bones,
Fair Absalon, the counterfeit of love
Sweet Absalon, the image of content — — —

Als köstliche Persiflage dieser Stilmanier (die gewiß auch in der Redeweise Peeles sich geltend machte), erscheint es, wenn Sh. seinen Falstaff in einer der bekanntesten Reden (H. 4 A II, 4) perorieren läßt:

No, my good lord; banish Peto, banish Bardolph, banish Poins; but for sweet Jack Falstaff, kind Jack Falstaff, true Jack Falstaff, valiant Jack Falstaff, and therefore more valiant, being as he is, old Jack Falstaff, banish not him thy Harry's company — — — — banish plump Jack, and banish all the world!

Aus den vorstehenden Deutungen einiger Charaktere in Shakespeares Dramen ergeben sich Folgerungen, welche auf die persönlichen Beziehungen des großen Dichters einiges Licht werfen dürften.

Die Forschung wird immer mehr zu dem Ergebnis kommen, daß der große Dichter zwar für alle Zeiten, aber zunächst doch für seine Zeit, und aus seiner Zeit heraus seine Phantasiegebilde geschaffen hat.

II. Über Shakespeares Klage der Liebenden.

Die kleine Dichtung „A Lovers Complaint“, welche mit den Sonetten Shakespeares zusammen im Jahre 1609 veröffentlicht wurde, ist von Delius im Shakespeare-Jahrbuch 1885 zwar schon ausführlich besprochen worden, verdient indessen, weniger wegen des poetischen Wertes, der nicht sonderlich hoch ist, als wegen des Inhaltes und der Veranlassung, eine noch eingehendere Betrachtung. Das Gedicht ist offenbar, wie die Sonette, nicht für die Öffentlichkeit bestimmt gewesen und nur durch eine Indiskretion veröffentlicht worden. Aus diesem Umstande schon scheint hervorzugehen, daß es eine private Veranlassung und einen bestimmten Zweck hatte.

Rein äußerlich ist das Gedicht als eine Nachahmung von Daniels „Complaint of Rosamond“ zu bezeichnen, einer Dichtung, welche auch Shakespeares Lucrece stark beeinflußt hat (vergl. Ewig, Anglia XXII, 439 ff.).

Nicht nur das Metrum ist dasselbe, sondern auch die Darstellungsweise und der Stil ist zum Teil nachgebildet, was sich im Titel schon kundgiebt. Das Thema ist im wesentlichen dasselbe: eine verführte Schöne klagt einem älteren Manne (dem Dichter) ihr Leid. Was bei Daniel Vision ist, erscheint bei Sh. als Wirklichkeit. Die Art, wie die unglücklichen Frauen von ihrem Fehltritte erzählen, ist sehr ähnlich. Man vergleiche z. B. Compl. of Rosam. V. 414 ff.:

> The president (= precedent) whereof presented to my view,
> Wherein the presage of my fall was showne,
> Might have fore-warn'd me well what would ensue,
> And others' harmes have made me shun mine owne.
> But Fate is not prevented, though forknowne.

Lovers Compl. V. 152:

> Experience for me many bulwarks builded
> Of proofs new-bleeding — — —
> But, ah, who ever shunn'd by precedent
> The destin'd ill she must herself assay?

Wenn indessen bei Daniel Sage oder Geschichte zu Grunde liegt, so scheint, wie aus der Darstellungsweise Shakespeares hervorgeht, der jüngere Dichter einen bestimmten Vorfall der Gegenwart im Auge gehabt zu haben.

Ungeachtet der Verschleierung der Tatsachen und der schäferlichen Travestie deutet die Darstellungsweise des Gedichts doch auf einen realen Hintergrund und auf Personen aus dem Bekanntenkreise des Dichters hin. Gerade das Verschweigen von Namen und näheren Umständen ist verräterisch. Aber wer waren die Personen und was waren die näheren Umstände?

Wenn wir diese Fragen beantworten könnten, würden wir vielleicht auch eine Erklärung dafür finden, weshalb das Gedicht so abrupt schließt, und wie das Manuskript dazu kam, mit den Sonetten zusammen veröffentlicht zu werden.

Zunächst müssen wir die ungefähre Abfassungszeit zu ermitteln suchen, was heutzutage mit Hülfe metrischer und stilistischer Kriterien wohl möglich ist. Ebenso wie die Sonette kann natürlich auch dies Gedicht erhebliche Zeit vor der Veröffentlichung (1609) verfaßt sein.

Ja, wir könnten zunächst mit Sidney Lee versucht sein, es in eine frühe Periode von Sh.'s dichterischer Entwickelung zu versetzen, da das poetische Erzeugnis nicht eben bedeutend ist, da es ferner mit „Lucrece" nicht nur im Versmaß, sondern auch im Stil eine gewisse Übereinstimmung aufweist, da es gleichfalls Beeinflussung durch Daniel verrät.

Allein bei näherer Vergleichung ist doch leicht zu erkennen, daß „A Lovers Complaint" einer späteren Periode angehört, wofür Delius in seinem erwähnten Aufsatz schon mehrere Gründe beigebracht hat.

Schon die metrischen Eigentümlichkeiten des Gedichtes zeigen, daß es nicht aus Shakespeares frühester Zeit stammen kann. In den 329 Versen kommen folgende Fälle von Elision oder Verschleifung vor:

V. 3: t'attend,
V. 25: To th' orbed earth,
V. 112: by th' well-doing steed,
V. 136: In th' imagination,
V. 192: to th' smallest teen,
V. 262: t' assail,
V. 318: th' unexperient.

Derartige Elisionen sind bekanntlich in Shakespeares späterem Versgebrauch ganz üblich, dagegen in den Jugendgedichten außerordentlich selten.

In „Venus und Adonis" findet sich m. W. kein Beleg; in den 1855 Versen von Lucrece nur V. 172 *th'one — th'other,* V. 345 *th'eternal power,* V. 548 *th' aspiring mountains,* V. 1305 *t'afford,* V. 1645 *th'adulterate death,* also viel spärlichere und leichtere Fälle von Elision. Von den Sonetten weisen nur die allerspätesten vereinzelt solche Freiheiten auf (z. B. CXV, 3, CXVIII, 9).

In den Jugenddramen kommen Elisionen und Verschleifungen allerdings wohl etwas öfter, aber doch auch noch nicht häufig vor (vergl. z. B. Herford zu Richard II., Warwick Shakespeare p. 186, 189). — Weibliche Endungen und Enjambements sind ungefähr in derselben Häufigkeit angewendet, wie in Lucrece (etwa 10 Prozent); der Umfang von Complaint ist indessen zu gering, um aus den genauen Verhältniszahlen Schlüsse ziehen zu können.

Vollgemessene Verbalformen auf *-eth,* welche in Lucrece nicht ganz selten sind (Lucrece 31 *needeth,* 85 *suspecteth,* 97 *wanteth,* 99 *pineth,* 172 *feareth,* 176 *smiteth,* 178 *lighteth,* 191

excelleth, 271 ff. *pleadeth*, *dreadeth*, *leadeth*, 301 *marcheth* etc.) kommen in Complaint gar nicht mehr vor.

Jugendliche Stilmanieren, die in Lucrece stark entwickelt waren: Antithesen, Antimetabole, Spiele mit Wortechos, sind in Complaint zwar noch nicht ganz aufgegeben (vgl. V. 42, 55, 124, 145, 257), aber doch viel spärlicher vertreten (vergl. noch in Much Ado ab. n. IV, 1, 105 „Thou pure impiety and impious purity"). Dagegen tritt schon häufig die Neigung zu pretiöser gesuchter, geschraubter Diction hervor, die den Dramen der späteren Periode eigen ist.

Bemerkenswert sind namentlich kühne Bildungen von Verben und Partizipien, wie *to re-word* (auch in Hamlet), *to scythe*, *to pellet* (auch Ant.), *to livery*, *to physic*, *to dialogue* (Tim.), *to enpatron*, *orbed* (auch Haml.), *paled*, *de'fied* (auch in As you like it), *encrimsoned*, *lovered*, *sistering*, die vor 1597—98 kaum Analoga haben. Auch sonst kommen manche seltene, absonderliche und pretiöse Ausdrücke vor, die teils in Dramen der mittleren und späteren Periode sich wiederfinden, teils ἅπαξ εἰρημένα sind: *potential* (auch in Oth., Lear), *filial* (H. 4 B, Haml., Lear), *credent* (Haml.), *cautel* (auch Haml.), *concave* (As you like it, Caes.), *disciplined* (Troil. Cor), *unconstrained* (auch in Much Ado about Nothing), *sanctified* (nicht selten in Dramen der mittleren Periode), *spongy* (auch in Troil., Macb., Temp., Cymb.), *aptness* (Cor. Cymb.), *largeness* (Troil.), *amplify* (Lr. Cymb. Cor.), *commixed* (Cymb.), *stole*, *plenitude*.

Dagegen sind nur selten Wörter zu finden, die sonst auf Jugenddichtungen beschränkt sind: *brinish*, *moisture*, *rocky heart* (auch Lucr.). Jedenfalls entspricht der Wortschatz vielmehr dem Sprachgebrauch der mittleren als dem der frühen Periode. Auch finden sich deutliche Anklänge an Stellen aus Dramen, die um 1600 oder später verfaßt sind.

V. 173:

Knew vows were ever brokers to defiling.

Cp. Haml. I, 3, 127:

— — — Do not believe his vows: for they are brokers.

V. 151:

With safest distance I mine honour shielded.

Cp. Oth. II, 3, 58:

noble spirits, that hold their honours in a wary distance.

V. 101:

Yet, if men moved him, was he such a storm,
As oft 'twixt May and April is to see,
When winds breathe sweet, unruly though they be.

Cp. H. 4 B IV, 4, 33:

yet notwithstanding, being incensed, he's flint,
As humorous as winter and as sudden
As flaws congealed in the spring of day.

V. 166:

O appetite, from judgment stand aloof
The one a palate hath that needs will taste — — —.

Cp. Tw. N. II, 4, 100:

Alas their love may be call'd appetite,
No motion of the liver, but the palate,
That suffer surfeit, cloyment and revolt.

Thränen, die ins Wasser eines Flusses fallen, liefern dem Dichter ein geschicktes Concetto und ein merkwürdiges Gleichnis:

Compl. V. 38:

a river — — —
Upon whose weeping margent she was set
Like usury, applying wet to wet,
Or monarch's hands that let not bounty fall
Where want cries some, but where excess begs all.

Dasselbe Concetto und ein ganz ähnliches Gleichnis findet sich an einer bekannten Stelle eines Lustspiels der mittleren Periode, allerdings in ganz anderem Zusammenhang (mit Beziehung auf einen todwunden Hirsch):

As you like it II, 1, 40:

— — — and thus the hairy fool
Much marked of the melancholy Jaques,
Stood on the extremest verge of the swift brook,
Augmenting it with tears.
— — — But what said Jaques?
Did he not moralize this spectacle?
— O, yes, into a thousand similes,
First, for his weeping in the needless stream;
„Poor deer", quoth he, 'thou mak'st a testament.
As worldlings do, giving thy sum of more
To that which had too much.' — — —

Einigermaßen auffallend sind auch einige Anklänge an Stellen aus den „Merry Wives of Windsor", zumal da dieses Lustspiel inhaltlich ja kaum irgend welche Berührung mit der episch-lyrischen Dichtung zeigt.

Der Gedanke, daß gegenüber den Lockungen des Liebesverlangens die Mahnungen der Vernunft erfolglos sind, wird in der epischen Dichtung so ausgedrückt:

Compl. V. 166:

O appetite, from judgment stand aloof!
The one a palate hath that needs will taste,
Though Reason weep, and cry „It is thy last".

Falstaff aber schreibt (MWives II, 1, 4):

— — — though Love use Reason for his physician, he admits him not for his counsellor."

Von dem heuchlerischen Verführer heißt es:

Compl. V. 315:

He preach'd pure maid, and prais'd cold chastity.

Ganz ähnlich von Falstaff in der Rolle des Don Juan: (MWives II, 1, 58):

— — praised women's modesty.

Der Liebhaber in Compl. wird mit den Worten geschildert: V. 100:

Yet, if men mov'd him, was he such a storm
As oft twixt May and April is to see.

Ein merkwürdig übereinstimmender Vergleich wird in Bezug auf den (auch sonst ähnlich gezeichneten) Liebhaber Fenton angewendet:

MWives III, 2, 69:

„he smells April and May".

Endlich sei noch eine Gedankenparallele angeführt, die mit einem wörtlichen Anklang zusammenfällt:

Comp. V. 104:

His rudeness so with his authoriz'd youth
Did livery falseness in a pride of truth.

Much Ado IV, 1, 36:

O, what authority and show of truth
Can cunning sin cover itself withal!

Nun sind Auto-Reminiszenzen bei Shakespeare bekanntlich nichts Seltenes, aber gewöhnlich nur, wenn die betreffenden Dichtungen zeitlich nicht weit auseinanderliegen, was ja auch psychologisch leicht begreiflich ist. Diese Reminiszenzen liefern also ebenfalls einen gewissen Anhalt für die Datierung; und zwar ist es, was die letzterwähnten Parallelen betrifft, wahrscheinlicher, daß Compl. auf die betreffende Stelle der Lustspiele eingewirkt hat, als daß das umgekehrte Verhältnis vorliegt. Denn es ist nicht wohl anzunehmen, daß der Dichter einen poetischen Gedanken noch einmal im Ernst verwendete, den er vorher schon ironisiert oder mehr im Scherz gebraucht hatte.

Nur ein Gleichnis ist mir aufgefallen, welches in einem etwas früheren (um 1595 verfaßten) Drama eine Parallele hat:

Compl. 253:

> The broken bosoms that to me belong
> Have emptied all their fountains in my well,
> And mine I pour your Ocean all among.

Merch. of. Ven. V, I, 95:

> — — — his state
> Empties itself, as doth an inland brook
> Into the main of waters.

Die stilistischen Kriterien würden also im allgemeinen auf eine mittlere Periode (etwa 1598—1601) weisen.

Eine andere Erwägung führt zu einer genau übereinstimmenden Datierung.

Der Dichter hat sich selbst unter dem Bilde eines alten Hirten (*a reverend man that graz'd his cattle nigh* V. 57, *father* V. 71, *privileg'd by age* V. 62) geschildert, welcher den Tumult der Großstadt und des Hofes kennen gelernt habe (*that the ruffle knew of court and city*). Das bedeutet in der Elisabethanischen Dichtersprache einen älteren Mann, der sich aus dem Hof- und Großstadtleben in ländliche Einsamkeit zurückgezogen hat. So konnte aber Sh. von sich nur nach dem Jahre 1597 sprechen, d. h. nachdem er sich in seiner Heimatstadt Stratford wieder angesiedelt, nachdem er den Herrensitz New Place gekauft hatte, offenbar mit der Absicht, sich dorthin zurückzuziehen.

Aus Sonetten, welche vor 1599 gedichtet sein müssen, z. B. No. 138, geht hervor, daß der Dichter sich in der That früh gealtert fühlte.

Immerhin werden wir annehmen müssen, daß er erst in der Mitte der dreissiger Jahre die Rolle eines älteren Vertrauten spielen konnte.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhange ein Vergleich:

V. 136:

> — — — Like fools that in th'imagination set
> The goodly objects which abroad they find
> Of lands and mansions, theirs in thought assign'd.
> And labouring in moe pleasures to bestow them
> Than the true gouty landlord which doth owe them,

welcher an Lucr. 855 erinnert, dabei aber zeigt, daß der Dichter sich noch lebhaft in Gefühle versetzen konnte, wie er sie vor dem Ankauf seines Herrensitzes hatte.

Andererseits verraten die Anspielungen auf die „Nonne“, die „heilige Sonne“ V. 232, 260, daß die Vorgänge, die zu Grunde liegen, noch in die Regierungszeit der Königin Elisabeth, und zwar eher noch in das letzte Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts zu verlegen sind.

Die Andeutung, daß diese „Nonne“ sich von ihren zahlreichen Verehrern bei Hofe in die Einsamkeit zurückgezogen habe *(which late her noble suit in court did shun)*, scheint auf die letzten Regierungsjahre der Königin hinzudeuten, in welchen alle früheren Günstlinge, Raleigh, Essex, Southampton insbesondere, in Ungnade waren, also frühestens 1598.

Nach allen Anzeichen werden wir also in der Annahme, daß dies Gedicht um 1598—1600 verfaßt ist, und auf einen Vorfall jener Zeit Bezug hat, kaum sehr fehlgreifen.

Nun geht weiter aus dem Inhalt deutlich hervor, daß die wirklichen Personen, die darin gemeint sind, den höheren Gesellschaftskreisen angehört haben.

Und zwar wird angedeutet, daß die Verführungsgeschichte sich in London, wahrscheinlich am Hofe abgespielt hat (vgl. V. 58 *sometime a blusterer, that the ruffle knew of court, of city*).

Aus einer Stelle (V. 148 f.) scheint zu entnehmen, daß das verlassene Mädchen zu einem Kreise von gleichstehenden Genossinnen (my equals) gehörte, welcher sich nicht eben durch Sittenstrenge auszeichnete. Der Verführer wird als ein in hohen und höchsten Kreisen allbeliebter Kavalier geschildert.

Nun kennen wir die Chronique scandaleuse des Hofes der Königin Elisabeth aus verschiedenen Quellen, besonders aus der „Sidney Correspondence“ ziemlich genau.

Verführung vornehmer junger Damen (besonders von Hofdamen) durch Kavaliere war nichts Ungewöhnliches. Walter Raleigh, Robert Essex u. A. sollen derartige Verhältnisse gehabt haben. Aus der Zeit um 1600 sind indessen nur zwei solche Fälle bekannt geworden, beide derart, daß sie des Dichters Anteilnahme erwecken konnten: das Verhältnis der Elisabeth Vernon zu Graf Southampton, welches indessen mit einer Heirat endete (1598), und die Verführung der Mary Fytton durch den Grafen Pembroke (1600). Früher glaubte ich, das Gedicht auf das letztere Vorkommnis deuten zu müssen. Aber die Schilderung des Äußeren und des Charakters des Verführers paßt nicht recht auf William Herbert. Der Kavalier

soll trotz seiner Jugend schon eine Art Don Juan gewesen sein, ein mit allen Gaben der Natur verschwenderisch ausgestatteter Jüngling, dem alle Frauenherzen von selbst zuflogen, der vorher zahlreiche Liebesverhältnisse gehabt hatte, der sogar die Gunst einer Nonne (nun, sacred sun) gewann (deutliche Anspielung auf Königin Elisabeth, „die Vestalin".) Besonders wird seine Reitkunst gerühmt, aber auch seine verführerische Beredsamkeit. Von William Herbert wußten die Zeitgenossen besondere Schönheit und hervorragende Gaben nicht zu rühmen; er soll ein melancholischer junger Mann gewesen sein, der viel an Kopfweh litt; auch kann ein zwanzigjähriger Jüngling (1580 geboren), der bis vor zwei Jahren in ländlicher Einsamkeit geweilt hatte, wohl noch nicht viel Gelegenheit zu Liebesverhältnissen in vornehmen Kreisen gehabt haben, besonders, da er in den Jahren 1599—1600 kränklich war. Es ist auch nichts darüber bekannt geworden, daß er bei Elisabeth in besonderer Gunst gestanden (abgesehen von einer einstündigen Audienz im Herbst 1599); im Gegenteil wurde ihm der Vorwurf gemacht, daß er sich zu wenig um ihre Gunst bemühte. Er fing, wie es scheint, erst 1599 an, sich ritterlichen Künsten eifrig zu widmen, woran ihn seine Kränklichkeit gewiß viel hinderte (vgl. Wyndham, Poems of Shakespeare, p. XXXVII). Dagegen paßt jene Schilderung sehr gut auf den jungen Grafen Southampton. Er ist, wie aus Porträts zu ersehen, ein stattlicher junger Mann mit einnehmenden Gesichtszügen gewesen; jedenfalls galt er um die Mitte der 90er Jahre als einer der schönsten Kavaliere am Hofe der Königin und stand von 1592—1597 bei der Königin in hoher Gunst (S. Lee, A Life of W. Shakespeare p. 377). Er war in der That nach den verschiedensten Richtungen hin sehr begabt, war mit 16 Jahren schon M. A. an der Universität Cambridge, hatte lebhaftes Interesse für Dichtkunst und fremde Sprachen (besonders Latein und Italienisch), aber auch für Rechtswissenschaft, die er in London (Gray's Inn) studierte. Daneben zeichnete er sich in ritterlichen Künsten und Kriegsthaten aus (1596 und 1597 bei der Gelegenheit von Essex's Expeditionen). Er muß besonders ein vorzüglicher Reiter gewesen sein, (was schon Peele in seinem Gedicht „Anglorum Feriae" rühmte), da er in Essex's irischem Feldzuge zum Reiterobersten ernannt wurde. Auch seine persönliche Liebenswürdigkeit wird von den Zeitgenossen hervorgehoben. Seine Beredsamkeit zeigte er in dem Hochverratsprozesse.

Daß ein Jüngling, auf den die Gaben der Natur und des Glückes so verschwenderisch ausgestreut waren, Sproß eines vornehmen Geschlechts, einziger Erbe eines reichen Besitzes, Günstling der Königin, ein Kriegsheld, ein vielbesungener Mäcen, daß dieser Kavalier auch beim weiblichen Geschlecht in hoher Gunst stand, ist von vornherein anzunehmen. Wir wissen auch, daß mehrere Müttter auf ihn als Schwiegersohn spekulierten. Aber der junge Graf war, wie ebenfalls bezeugt wird, ebenso leichtsinnig und flatterhaft als liebenswürdig, und durchaus abgeneigt, sich in ein Ehejoch spannen zu lassen. Zur Zeit seiner Verheiratung (1598) war er 25 Jahre alt. Auf seine Liebschaften hat Sh. wahrscheinlich in mehreren Sonetten angespielt. Nachdem der junge Graf Elisabeth Vernon verführt, reiste er nach Paris (Februar 1598) und ließ die Geliebte in Herzeleid und Verzweiflung zurück. Es bedurfte offenbar erst längeren Zuredens und einer gewissen Pression, wahrscheinlich von Seiten des Grafen Essex, der ein Vetter der verlassenen Schönen war, bevor Graf Southampton sich im August 1598 zur heimlichen Trauung mit Elisabeth Vernon entschloß.

Graf Southampton war ferner ganz so jähzornig und aufbrausend, wie in unserem Gedicht der Kavalier geschildert wird.[1])

Auch was über das Äußere des Verführers gesagt wird (VV. 85 ff.), trifft durchaus zu. Braune, lang herunterwallende Locken hatte der junge Graf Southampton in der That, wie noch aus Porträts zu ersehen ist (S. Lee, A Life of W. Shakespeare p. 146). Sein Bart war in der That in jener Zeit (um 1598) noch spärlich.

Die Andeutungen, welche das verführte Mädchen betreffen, passen ebenfalls besser auf Elisabeth Vernon, als auf Mary Fytton, die Geliebte des Grafen Pembroke.

Es wird ja ausdrücklich hervorgehoben, daß die Liebende den Verführungskünsten des Kavaliers lange Widerstand ge-

---

1) S. Lee, A Life of Will. Shakespeare p. 378: „Although gentle and amiable in most relations of life, he [Southampton] could be childishly self-willed and impulsive, and outbursts of anger involved him, at Court and elsewhere, in many petty quarrels which were with difficulty settled without bloodshed."

Cf. Liv. Comp. V. 101: „Yet, if men moved him, was he such a storm
As oft 'twixt May and April is to see" — — —

leistet habe. Das trifft auf Elisabeth V. zu, der der junge Graf Southampton schon 1595 offenkundig „with too much familiarity“ den Hof machte. Das Verhältnis muß also mindestens drei Jahre bestanden haben. Zwischen William Herbert aber und Mary Fytton kann ein näheres Verhältnis sich frühestens im Herbst 1599 entwickelt haben; denn erst von jener Zeit an ging William Herbert eifrig zu Hofe. Es kann also kaum länger als ein Jahr gedauert haben, und wenn wir bedenken, daß während dieser Zeit (Januar, Februar 1600) Mary Fytton ebenso wie William Herbert krank war, so müssen wir schließen, daß die Beziehungen sich sehr rasch entwickelt haben. Auch deutet alles, was wir über Mary Fytton und ihr Verhältnis zu William Herbert wissen, darauf hin, daß sie mehr der schuldige und aktive Teil war, daß sie jedenfalls den Bewerbungen William Herberts keinen großen Widerstand entgegensetzte. — Elisabeth Vernon, die schon im Jahre 1595 Hofdame war, kann im Jahre 1598 nicht mehr in der ersten Jugendblüte gestanden haben. Dementsprechend wird in dem Gedicht angedeutet, daß die Unglückliche nicht mehr ganz jung und schon etwas verwelkt war (V. 10 ff.), obwohl sie noch hätte eine aufblühende Blume sein können.

Sogar ein so kühler und etwas cynischer Beobachter wie Rowland Whyte konnte nicht umhin, Mitleid mit der Hofdame zu äußern, die, nachdem Graf Southampton sie verlassen, sich ihre „schönen Augen ausweinte.“ Elisabeth Vernon scheint also aus ihrer Liebe und ihrem Kummer keinen Hehl gemacht zu haben, was wiederum ganz dem Benehmen der verlassenen Schönen im Gedicht entspricht.

Aus einem Briefe, den die junge Gräfin Southampton im Sommer 1599 an ihren Gatten schrieb, geht hervor, daß sie Shakespeare's Drama Heinrich IV, Erster Teil, oder wenigstens die Figuren des Falstaff und des Mrs. Quickly kannte (Sidney Lee, A Life of Shakespeare, p. 383). Sie muß also wohl auch ein gewisses Interesse für den berühmten Dichter gehabt haben. Das Interesse des Dichters für Elisabeth Vernon wird wahrscheinlich größer gewesen sein.

Immerhin wissen wir nichts über persönliche Beziehungen zwischen dem Dichter und der Geliebten seines Patrons. Aber von Ansehen mindestens werden sich beide gekannt haben. Jedenfalls stand gerade damals Sh. bei Königin Elisabeth in Gunst. Weihnachten 1597 war sein Lustspiel „Verlorene

Liebesmühe“ in Whitehall vor dem Hofe aufgeführt worden. Elisabeth Vernon ist gewiß unter den Zuschauerinnen gewesen, und es läßt sich denken, mit welchen Gefühlen sie der Liebesintrigue des Stückes gefolgt ist.

Ein persönlicher Verkehr zwischen der Hofdame und dem Hofschauspieler und Hoftheaterdichter ist trotzdem nicht sehr wahrscheinlich (ebensowenig wie zwischen Mary Fytton. und Shakespeare). Das Gedicht setzt aber einen entsprechenden Verkehr auch gar nicht mit Notwendigkeit voraus.

Rein menschliche Teilnahme für die verlassene Geliebte seines Gönners ist gewiß bei dem Dichter erklärlich genug. Ich habe im Sh.-Jahrb. die Vermutung begründet, daß in Sh.s Lustspiel „Viel Lärm um Nichts“ bei der Zeichnung der Figuren von Claudio und Hero der Dichter jenes Liebesverhältnis im Auge gehabt hat.

Aber auch auf die Composition von Dramen, wie „Ende gut, Alles gut“, „Maß für Maß,“ „Cymbeline“ fällt von diesem Gesichtspunkt aus ein neues Licht, vielleicht auch auf die Gestalt der Ophelia.

Die Abfassungszeit und der Inhalt des Gedichtes führt also mit großer Wahrscheinlichkeit zu dem naheliegenden Schlusse, daß es mit Beziehung auf Elisabeth Vernon gedichtet ist.

Wenn dieser Schluß richtig ist, läßt sich die Abfassungszeit noch näher begrenzen. Nach der Vermählung (August 1598) würde das Gedicht gegenstandslos und unpassend geworden sein. Wir werden also annehmen dürfen, daß es im Frühling oder Sommer 1598 verfaßt ist. Sommerliche Scenerie wird ja auch angedeutet (ein Mädchen am Rand eines Flusses sitzend, welches einen Strohhut zum Schutz gegen die Sonnenstrahlen trägt).

Nun ist der abrupte und seltsame Schluß des Gedichtes gewiß manchen Lesern aufgefallen. Was aus der unglücklichen Verführten wird, erfahren wir gar nicht.

Die letzte Strophe, in welcher sie noch einmal die Verführungskünste des Kavaliers hervorhebt und geradezu ausspricht, daß sie diesen wieder zum Opfer fallen und sich leicht versöhnen lassen würde (— — Would yet again betray the fore-betray'd and new pervert a reconciled maid), erscheint fast wie eine captatio benevolentiae, welche der Dichter als Anwalt der verlassenen Schönen an die Adresse des Kavaliers richtet. Überhaupt ist ja in dem Gedicht eigentlich mehr von

dem Verführer, als von dem verlassenen Mädchen die Rede, als wenn jener den Dichter noch mehr interessiert hätte als diese. Auch dieser Umstand spricht für die Deutung, zu der wir gedrängt werden. Bei aller sittlichen Entrüstung, die der Dichter äußert, scheint er doch die Schönheit, die Vorzüge, das liebenswürdige Wesen des jungen Mannes in helles Licht setzen zu wollen, ganz ähnlich wie in den Sonetten.

Was in den Sonetten über das Äußere oder den Charakter des jungen Freundes gesagt oder angedeutet ist, stimmt mit der Charakterschilderung in „A Lover's Complaint" so gut überein, daß eine Identifizierung der beiden Personen sehr nahe gelegt wird. Auch dort ein vornehmer Jüngling von außergewöhnlicher, beinahe mädchenhafter Schönheit (Sonn. XX), dessen Stimme wie Musik klingt („music to hear", Sonn. VIII, 1, vergl. Compl. V. 100: „maiden-tongued he was"), dessen Anmut über seine Fehler hinwegsehen läßt (Sonn. 95, 96), dessen Fehler hauptsächlich in sinnlicher Leidenschaft besteht (Sonn. XXXV, XCVI), der vielen Liebeswerbungen von Frauen ausgesetzt ist (Sonn. XLI). Seine Geistesgaben werden weniger hervorgehoben, aber doch auch mehrmals erwähnt (Sonn. LXXVII, LXXXII, 5: „Thou art as fair in knowledge as in hue", XXXVII, 5 — — — „beauty, birth, or wealth, or wit". Seine Gewandtheit in ritterlichen Künsten wird nicht besonders erwähnt; da indessen der junge Kavalier ausdrücklich mit Rittern aus alten Zeiten verglichen wird (Sonn. CVI), so können wir dieses Erfordernis eines jungen Edelmanns mit Sicherheit voraussetzen.

Besonders merkwürdig ist, was der Dichter über die mädchenhafte Sensibilität des Jünglings sagt, die sich in seinem Antlitz durch lebhaften Blick und wechselnde Farbe kundgiebt.

Sonn. XX, 1:

> A woman's face — — —
> An eye more bright than theirs — — —
>
> A man in hue, all hues in his controlling.

Sonn. LIII, 1:

> What is your substance, whereof are you made,
> That millions of strange shadows on you tend?

Dazu stimmt, was in Compl. über den verführerischen Jüngling gesagt ist:

In him a plenitude of subtle matter,
Applied to cautels, all strange forms receives,
Of burning blushes, or of weeping water,
Or swounding paleness; and he takes and leaves,
In either's aptness, as it best deceives,
To blush at speeches rank, to weep at woes,
Or to turn white and swound at tragic shows.

Bisweilen ist die Ähnlichkeit der Charakterzeichnung in Gedanken und im Wortlaut auffallend:

Sonn. XCV, 9:

O, what a mansion have those vices got,
Which for their habitation chose out thee,
Where beauty's veil doth cover every blot,
And all things turn to fair that eyes can see.

Vergl. Compl. 82:

Love lack'd a dwelling and made him her place,
And when in his fair parts she did abide,
She was new lodg'd and newly deified.

Sonn. XCV, 4:

O, in what sweets dost thou thy sins enclose!

Sonn. XCVI, 4:

Thou mak'st faults graces that to thee resort.

Vergl. Compl. 316:

Thus merely with the garment of a Grace
The naked and concealed fiend he cover'd.

Sonn. XCIV, 1:

They that have power to hurt, and will do none,
— — — — — — — — — — — — — — —
Who, moving others, are themselves as stone
— — — — — — — — — — — — — — —
They are the Lords and owners of their faces.

Vergl. Compl. 194:

Harm have I done to them, but ne'er was harmed;
Kept hearts in liveries, but mine own was free

Sonn. CIV, 6:

— — — such cherubins as your sweet self resemble.

Vergl. Compl. 319 (the tempter):

— — — which like a cherubin above them hover'd.

Sonn. XX, 7:

A man in hue, all hues in his controlling
Which steals men's eyes and women's souls amazeth.

Vergl. Compl. 127:

— — — he did in the general bosom reign
Of young, of old, and sexes both enchanted.

Da nun aus anderen, und sehr triftigen Gründen schon angenommen worden ist, daß der Freund der Sonette mit Sh.'s Gönner, dem Grafen Southampton, identisch war — eine Ansicht, die in neuerer Zeit (außer von mir) besonders von Sidney Lee (A Life of Shakespeare p. 142 etc.) vertreten wurde — so können wir aus der vorstehenden Betrachtung nur einen neuen Grund für jene Identifizierung gewinnen. Es läßt sich in der Tat keine andere Person nachweisen, auf welche die Charakterschilderung der Sonette sowohl, wie des Gedichts „A Lover's Complaint" so gut zutrifft, wie jener junge Graf, den ein Dichter der Oxforder Universität im Jahre 1592 mit den Worten pries:

> — — — clara de stirpe Dynasta,
> Jure suo dives quem South-Hamptonia magnum
> Vendicat heroem; quo non formosior alter
> Affuit, aut docta iuuenis praestantior arte;
> Ora licet tenera vix dum lanugine vernent.
>
> (Sidney Lee, A Life of Shakespeare p. 377.)

Nun können wir endlich auch erkennen, warum das Gedicht „A Lover's Complaint" mit den Sonetten zusammen veröffentlicht wurde: es war an dieselbe Adresse gerichtet.

G. Sarrazin.



Druck von Grass, Barth & Comp. (W. Friedrich) in Breslau.

